REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XIX. Band. 5. Heft.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1896

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Hans Sebald Beham in seiner Entwickelung als Kupferstecher.

Von **Gustav Pauli.**

Aus der Schaar der deutschen Kleinmeister ragt um Haupteslänge das Brüderpaar Beham hervor. Mag man auch den jüngeren der beiden als den grösseren und vielseitigeren Künstler betrachten, so behauptet doch Hans Sebald in dem besonderen Gebiete der Kupferstecherei den ersten Platz. Da er sich fast ausschliesslich den graphischen Künsten gewidmet hat, so kann man auch aus seinen Kupferstichen allein ein deutliches Bild seiner künstlerischen Individualität herauslesen. Den Schlüssel dazu giebt eine Anordnung seiner Stiche nach ihrer Entstehungszeit. Dies hat von seinen kritischen Bearbeitern nach Heineken's erstem Versuche[1]) nur der englische Sammler Loftie in seinem catalogue of the prints and etchings of Hans Sebald Beham (London 1877) wieder unternommen. Allein auch Loftie hat die Arbeit nur theilweise gethan, da er als ein praktischer Mann, der ganz sicher gehen wollte, sich auf die datirten Kupferstiche beschränkte, und die undatirten in der hergebrachten Anordnung nach den Gegenständen beliess. Im Folgenden will ich es versuchen, Loftie zu ergänzen, indem ich auch die undatirten Stiche dem chronologischen Rahmen einverleibe.

Mariette, der in seinem Abecedario in wenigen Sätzen eine kurze aber zutreffende Charakteristik der behamischen Stechkunst giebt, bemerkt zu Anfang: Les pièces de 1519 et celles de 1520 qui sont en assez grand nombre tiennent le plus du goût allemand.[2])

Der goût allemand bedeutet in diesem Falle den Stil Albrecht Dürer's. Und in der That wäre es zu verwundern, wenn ein achtzehnjähriger Nürnberger Zeichner im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts nicht in dem Bannkreis seines grossen Mitbürgers gestanden hätte. Ob er nun in Dürer's Werkstatt gesessen hat oder nicht, jedenfalls geht Sebald Beham von Dürer aus.

---

[1]) Heineken. Dictionnaire II. S. 348 ff.

[2]) Mariette, Abecedario. Herausgegeben von Chennevières und Montaiglon. Paris 1851—1853. S. 106.

Dürerisch ist bei ihm nicht nur im allgemeinen die knorrige Bildung der Menschengestalt mit starker Betonung der Muskelansätze, die brüchige Faltenbehandlung; Dürerisch ist insbesondere sein Christustypus mit den edlen, ausgeprägten Zügen; — der letzte der drei schönen Köpfe, die er damals stach (B. 29), sieht fast aus wie eine verkleinerte gegenseitige Copie nach dem Kopf des Christus auf dem Titelblatt der grossen Passion Dürer's. Echt Dürerisch ist gleich der früheste datirte Kupferstich Beham's, das Mädchenköpfchen von 1518, in Typus und Haltung, mit dem Grübchen im runden Kinn, mit der charakteristischen Drehung des Kopfes und dem Seitenblick der Augen. Als directe Nachahmung eines Dürerischen Vorbildes wüsste ich freilich nur die Madonna mit der Birne (B. 18) zu nennen, deren Oberkörper im Gegensinne nach einer Madonna Dürer's (B. 41) copirt ist.

Auf Dürer geht ferner zurück das sittenbildliche Element in Beham's Kunst, das dieser später so stark cultivirte, namentlich die sittenbildliche Darstellung der heiligen Personen, jene echt deutsche Art, das nahe Verhältniss des Christen zum Jenseits dadurch zu veranschaulichen, dass man die Heiligen in des Volkes Art und Gebahren schilderte.

Unter so starken Einflüssen des grössesten deutschen Künstlers gewahren wir aber doch schon deutlich die Eigenart Beham's, die freilich von der seines Vorbildes verschieden genug war. In der Körperbildung verräth sie sich durch eine grössere Derbheit der Formen. Man vergleiche z. B. den durchaus Dürerisch gedachten Christus am Kreuzesstamm (B. 26) mit ähnlichen Gestalten Dürer's, etwa dem Titelblatt der Kupferstichpassion. Noch deutlicher ist der Unterschied, wenn man die Blätter beider auf ihren geistigen Gehalt, auf die künstlerische Auffassung hin vergleicht. Bei Beham ist der seelische Ausdruck unendlich viel weniger fein und seine sittenbildliche Darstellung der Heiligen, die bei Dürer so anheimelnd war, streift ans Triviale. Man meint hier den „gottlosen Maler" zu erkennen, der seine Apostel und Marien als hergebrachte Vorwürfe für den Markt stach, während sie ihm innerlich fremd und gleichgültig waren.

Dagegen erweist sich Beham in einem anderem, äusseren, Betracht als der ebenbürtige Nachfolger seines Meisters, in der Technik. Eine gewisse Unsicherheit des Anfängers verräth sich nur in ganz wenigen der frühesten Stiche. Im Uebrigen scheint der Zwanzigjährige sich mühelos in den Besitz der Meisterschaft gesetzt zu haben. Charakteristischerweise ist es nun nicht sowohl die Technik Dürer's jener Zeit (1518—1523), die er sich zum Muster nahm, als die glänzende, etwas harte Stechweise, die Dürer etwa 1512 aufgegeben hatte. Die Madonna mit der Birne, die Beham zum Theil copirt hatte, war offenbar in technischer Hinsicht damals sein Ideal.

In dem schreibenden Antonius von 1521 (B. 64) muss er seiner Meinung nach dieses Ideal noch übertrumpft haben. Aehnlich, besonders glänzend gestochene Blätter sind der sitzende Hieronymus mit dem Engel (B. 63) und die vier Bauernbilder B. 191—194, — wohlverstanden in frühen Ab-

drücken. Beham sucht hier mit möglichst wenig Kreuzschraffirung auszukommen und punktirt ganz spärlich in den Uebergängen zum Licht. Dass er in den ersten fünf Jahren seiner chalkographischen Thätigkeit seine Platten retouchirt habe, ist unwahrscheinlich. Es war bei seinem kräftigen Stichverfahren gewiss unnöthig. Von zwei Blättern existiren Probedrucke von der nicht ganz vollendeten Platte (Hl. Anton, B. 64 I. Vor Datum und Zeichen. Reitender Genius auf einem Delphin. B. 93 I. Vor dem Meer). Die wenigen Blätter der frühen Zeit, von denen ausserdem noch Abdrucksverschiedenheiten existiren, sind offenbar später überstochen.

Auch als Radirer hat sich Beham damals versucht, wiederum im Anschluss an Dürer, dessen Radirungen kurz vorher entstanden waren. In den Fehler Dürer's, die Eisenplatte zu überätzen, verfiel er nicht, vielmehr verfuhr er auch hier mit der ihm eigenen Säuberlichkeit und Zartheit der Technik, so dass er sich an Eisenätzungen so kleinen Formates wie die beiden Blättchen der Joachimslegende (B. 66 und 21) wagen konnte. Seine Radirungen haben den Reiz von zierlichen Federzeichnungen, aber einen charakteristischen Ausdruck für diese Technik fand er noch weniger als Dürer, weshalb er sie später auch nur ausnahmsweise anwendete.

Den sechs Radirungen, die man aus der Frühzeit von Beham kennt, kann ich noch fünf weitere hinzufügen: eine Madonna, die dem Christkind einen Apfel darbietet, bisher unbeschrieben, im Berliner Kupferstichcabinet, einen schreibenden Hieronymus, einen Fähnrich neben einem Baumstamm stehend, eine weibliche allegorische Gestalt, alle drei ebenfalls unbeschrieben, aber bezeichnet und datirt — auf der Veste Coburg — und schliesslich einen nach links hin zu Markte gehenden Bauer, der einen Eierkorb in der Linken trägt und über der rechten Schulter einen Knüppel, an dem ein Bündel hängt. Bartsch bezeichnet in einer drolligen Umkehr des thatsächlichen Verhältnisses, die ihm gerade bei Beham mehrmals passirt ist, das hübsche Blättchen als eine minderwerthige Copie nach einem Stiche Binck's (B. 70).[3])

Ausser Dürer hat Beham in dieser Frühzeit auch Altorfer studirt, dessen Einfluss Loftie mit Recht in der kleinen Radirung Joachim's mit dem Engel (B. 66) constatirt, und den er in dem Hieronymus am Thorbogen (B. 62) direct nachahmte, indem er den Oberkörper des Heiligen mit leichten Veränderungen im Gegensinne nach dem schreitenden Hieronymus Altorfer's (B. 22) copirte. Vielleicht veranlasste ihn auch das Beispiel Altorfer's, der die sitzende Venus Marc Anton's (B. 297) copirt hatte, denselben Stich für seine Dido (B. 80) zu verwerthen. Abgesehen von diesem vereinzelten Beispiele spüren wir jedoch in der Frühzeit Beham's nichts von italienischen Einflüssen und selbst jene Dido würde uns schwerlich derlei vermuthen lassen, wenn ihr Urbild uns nicht bekannt wäre, so sehr ist hier der Raffael ins Dürerische Deutsch übersetzt.

Die vorstehenden Bemerkungen mögen dazu dienen, die Stechkunst

---

[3]) Aumüller, Binck 108, redet natürlich Bartsch nach.

Sebald Beham's in dem ersten Lustrum seiner Künstlerschaft, 1518—1523, zu charakterisiren. Die Stiche dieser Jahre lassen sich folgendermassen chronologisch gruppiren:[4])

1. Kopf eines jungen Mädchens, B. 204. 1518. — 2. Adam, B. 1. 1519. — 3. Eva. B. 2. 1519. — 4. Lucretia unter dem Baume sitzend, B. 78. 1519. — 5. Christuskopf, B. 27. 1519. — 6. Hieronymus, gehend, B. 59. 1519. — 7. Hieronymus schreibend. 1519. Radirung. — 8. Hieronymus schreibend. 1519. Stich. (Coburg.) — 9. Weibliche allegorische Gestalt. 1519. Radirung. — 10. Der barhäuptige Fähnrich, B. 201. 1519. — 11. Bildniss eines Kaisers, B. 85. — 12. Das Wappen von Spanien. (Berlin.) — 13. 14. Zwei Christusköpfe, B. 28 (die Copie)[5]), B. 29. 1520. — 15. Christus am Kreuzesstamm, B. 26. 1520. — 16. Christus in der Glorie, B. 36. 1520. 17—22. Die erste Apostelfolge, B. 37—42. 1520. — 23. Hl. Jungfrau auf dem Halbmond, B. 17. 1520. — 24. Hl. Jungfrau mit der Birne, B. 18. 1520. — 25. Hieronymus mit dem Crucifix, B. 60. 1520. — 26. Hieronymus unter dem Thorbogen, B. 62. 1520. — 27. Dido, B. 80. 1520. — 28. Der nach rechts gehende Marktbauer, B. 191. 1520. — 29. Die Marktbäuerin, B. 192. 1520. — 30. Der Eierverkäufer, B. 193. 1520. — Sodann die Radirungen: 31. Hl. Jungfrau dem Kinde einen Apfel bietend. 1520. — 32. Joachim und der Engel, B. 66. 1520. — 33. Joachim und Anna, B. 21. — 34. Hieronymus, B. 61. 1520. — 35. Nemesis, B. 139. 1520. — 36. Der Dudelsackpfeifer, B. 195. 1520. — 37. Der Soldat, B. 203. 1520. — 38. Der Fähnrich. 1520. — 39. Der nach links gehende Marktbauer (B.: Copie nach Binck, No. 70). 1520. — 40. Das segnende Christkind mit dem Reichsapfel, B. 22. 1521. — 41. Hieronymus mit dem Engel, B. 63. 1521. — 42. Antonius schreibend, B. 64. 1521. — 43. Sebaldus, B. 65. 1521. — 44. Genius auf einem Delphin nach vorn reitend, B. 92. 1521. — 45. Genius ebenso nach rechts reitend, B. 93. 1521. — 46. Bauer neben seinem Mädchen sitzend, B. 202. 1521. — 47. Tanzendes Bauernpaar, B. 194. 1522. — 48. Die beiden Musikanten und das Mädchen, B. 190.

Das Jahr 1524 bedeutet einen Wendepunkt im Leben Beham's. Als einem Verächter kirchlicher und weltlicher Autorität wurde ihm nebst seinem Bruder und seinem Freunde Pencz der Process gemacht. Er wurde der Heimath verwiesen und wechselte in den folgenden Jahren wiederholt seinen Wohnsitz bis er bald nach 1530 in Frankfurt sich dauernd nieder-

[4]) Nicht alle von Bartsch, Passavant, Rosenberg, Nagler, Loftie, Aumüller und Seidlitz erwähnten Blätter kommen in dem nachfolgenden Verzeichnisse vor, da ich mich natürlich auf diejenigen beschränkt habe, die ich für unzweifelhaft echt halte. Betreffs der Gründe für den Ausschluss der übrigen Stiche muss ich auf das Erscheinen eines kritischen Verzeichnisses sämmtlicher graphischen Arbeiten Sebald Beham's verweisen, an dem ich zur Zeit arbeite.

[5]) Auch hier hat Bartsch das Verhältniss von Original und Copie umgekehrt.

liess. Beinahe dieselben Daten würden wir auch finden, wenn wir — ohne Kenntniss der äusseren Lebensumstände des Künstlers — nur seine Werke kritisch verfolgend, für die nächste Zeit eine Periode umgrenzen wollten. Auch seine Kupferstiche sagen es uns, dass er um 1524 Nürnberg und Dürer den Rücken gekehrt habe. Nur ein Blatt mit den derben, knorrigen Greisenköpfen des Moses und Aron muthet uns wie ein Nachhall der Nürnberger Jugendzeit an.

Im übrigen bemerken wir zunächst einen gründlichen Wechsel in dem Stoffkreise, den Beham mit Vorliebe behandelt. Gerade die sittenbildlichen Scenen und Heiligenbilder, wie er sie früher fast ausschliesslich gestochen, verschwinden, um der Mythologie, Allegorie und antiken Geschichte Platz zu machen. Und wie immer beim künstlerischen Schaffen andere Gegenstände auch andere Formen erheischen, so sehen wir mit dem sittenbildlichen Element auch die Kleider aus Beham's Stichen schwinden und finden statt ihrer überall antik-natürliche Nacktheit. Es ist, als habe er das Bedürfniss empfunden, eine Lücke in seiner künstlerischen Bildung mit dem Actstudium gründlich auszufüllen. Freilich wurde es ihm nicht ganz leicht damit. Er musste sich erst durch mehrere Manieren durchschlagen bis er seinen eigenen Stil der Körperbildung gefunden hatte. Eben diese Aenderungen seines Körperideals — am deutlichsten immer im weiblichen Körper — in Verbindung mit den technischen Eigenthümlichkeiten der Stechweise erleichtern uns die chronologische Anordung der undatirten Stiche.

Aus dem Jahr 1523 haben wir auf den beiden Tritonenstichen (B. 86 u. 87) ein Paar vierschrötiger Weiber mit plumpen Köpfen und kurzen Hälsen, aus demselben Jahre aber in der Eva (B. 4) einen in jeder Hinsicht sorgfältig durchgearbeiteten weiblichen Act. Der dazu gehörige Adam, der im nächsten Jahre nachfolgte, würde sogar grossen Lobes würdig sein, wenn nicht Beham die Hälfte des Verdienstes an Marc Anton abtreten müsste, den er hier — nach dem Titus auf dem „Triumph" (B. 213) — nachgeahmt hat. Auf die Eva von 1523 folgen in den datirten Stichen der nächsten Jahre [Forteza (P. 265) von 1524, Joseph u. Potiphar (B. 13) von 1526] wieder Weiber von schwererem Körperbau. Dann aber begegnen wir einer Gruppe von weiblichen Acten, die das Datum 1529 tragen, mit einem auffallend veränderten Körperideal. (Adam und Eva B. App. 1. Cleopatra B. 76. Das unzüchtige Paar B. 152). Wie kam Beham auf diese unsympathischen Gestalten von unwahrscheinlicher Länge? — Seinem eigentlichen künstlerischen Wesen entsprechen sie gar nicht. Sonst — früher oder später — verfällt er nur zu leicht in den entgegengesetzten Fehler und zeichnet, namentlich in seinen Holzschnitten, die Köpfe gern zu gross. Hier dagegen sehen wir das falsche aber die längste Zeit als normal betrachtete Massverhältniss von acht Gesichtslängen noch übertrieben. Die einfachste Erklärung hierfür scheinen mir Anregungen zu sein, die Beham aus der Proportionslehre Dürer's geschöpft hatte, die im vorhergehenden Jahre erschienen war. Das Werk erregte bekanntlich gleich grosses Auf-

sehen und Beham hatte es aus erster Hand kennen lernen müssen, da er damals in Nürnberg weilte. Hatte man ihn doch sogar im Verdachte, das Dürerische Manuscript vor dessen Drucklegung in einem eigenen Werke plagiiren zu wollen. Wirklich entsprechen die Behamischen Idealgestalten von 1529 durchaus — in allen ihren Eigenthümlichkeiten: dem engen Brustkorb, den kleinen runden Brüsten, dem langgestreckten Becken — dem Dürerischen Normalweibe von acht Gesichtslängen BI im ersten Buch der Proportionslehre. Indessen — um es zu wiederholen — dieser Einfluss Dürer's ist äusserlich und vereinzelt, im Uebrigen ging Beham seit Jahren seine eigenen Wege.

Die augenfälligen Verschiedenheiten der Behamischen Idealfiguren von 1526 und 1529 veranlassen uns, zwischen beide Jahre eine Gruppe von undatirten Stichen mythologisch-historischen Inhalts zu schieben, deren Menschenformen zwischen jenen beiden Typen vermitteln und die auch in technischer Hinsicht ihnen nahe stehen; es sind dies die Kampffriese, Achilles und Hektor (B. 68), Griechen und Trojaner (B. 69), die Centauren und Weiber (B. 94) und die kämpfenden Paare zu Pferd (B. 95), ferner einige andere Blätter, die ich im nachfolgenden Verzeichniss nennen werde. — Die beiden Pferdestiche (B. 217 und 218) werden zeitlich annähernd dadurch bestimmt, dass Beham 1528 sein Büchlein über die Proportionen des Pferdes herausgab. Einige Radirungen, die wir aus diesem Zeitraum haben, sind dadurch verfehlt, dass Beham ihnen ein für die rauhen Striche der Eisenätzung zu kleines Format gab. Sie sind dadurch dunkel und undeutlich geworden.

In technischer Hinsicht bemerken wir zunächst ganz im Allgemeinen eine häufigere Anwendung von Kreuzschraffirungen. Die Hintergründe sind im Gegensatz zur früheren Zeit, wenn überhaupt dunkel, meist aus zwei engen Strichlagen gebildet. Ein paar Mal sticht Beham sehr zart (Adam und Eva B. 3 und 4, der Fähnrich B. 200), so dass die Platten nach einigen Jahren, um frische Abdrücke zu liefern, überarbeitet werden mussten, auch einige ältere Platten wurden damals retouchirt. Dann kehrte er zu einer kräftigeren Stechweise zurück. Er legte die Striche noch enger neben einander als auf den Stichen von 1521, und führte den Grabstichel mit einer mathematischen Regelmässigkeit, die seiner Technik den Charakter frostigen Virtuosenthums verlieh. Im Ganzen genommen ist die Periode Beham's von 1523 bis 1530 wenig erfreulich. Die überlieferte deutsche Kunstweise genügte ihm nicht mehr und auf den neuen Wegen war er nicht sicher. Er hatte die italienischen Glocken läuten hören und wusste nicht, wo sie hingen. Ein paar Mal ahmte er Marc Anton nach. Ausser in dem Adam von 1524 noch in der Venus auf dem Parisurtheil (B. 88 nach Marc Anton's Venus auf dem Stich B. 245). Auch der Amor auf dem Blatte B. 90 scheint mir mit Benutzung eines Marc Antonischen Stiches (des Friedensgenius auf B. 393) entstanden zu sein. Von seinen Entlehnungen bei Zoan Andrea wird später die Rede sein. Einmal wendet er eine italienische Beischrift an: Forteza. — Dann, als er mit den Italienern nicht

fertig werden konnte, probirte er es zur Abwechselung wieder einmal mit einem Dürerischen Formenideal.

Wir würden diese Zeit überhaupt als die unglücklichste Beham's bezeichnen, wenn wir nicht in ihr mit Freude die Anfänge seiner ornamentalen Thätigkeit begrüssten.

49. Triton und Nereide nach links, B. 86. 1523. — 50. Triton und Nereide nach rechts, B. 87. 1523. — 51. Eva, B. 4. 1523. — 52. Adam, B. 3. 1524. — 53. Forteza, P. 265. 1524. — 54. Delphinvase, B. 243. 1524. — 55. Loth mit seinen Töchtern, B. 9. — 56. Parisurtheil, B. 88. — 57. Tritonenpaar, B. 223. — 58. Ornamentfries, P. 266. — 59. Der schlafende Hirt (Johannes d. Täufer?), B. 216. 1525. — 60. Moses und Aaron, B. 8. 1526. — 61. Joseph und Potiphar's Weib, B. 13. 1526. — 62. Der Fähnrich, B. 200. 1526. — 63. Delphinvase, B. 238. 1526. — 64. Hochfüllung, B. 246. 1526. — 65. Hochfüllung, B. 245. 1527. — 66. Caritatis virtus, B. 137. — 67. Acht nackte Knäblein, B. 210. — 68. Weibl. Genius mit Hund, B. 211. — 69. Ornamentfries, B. 233. — 70. Ornamentfries, B. 234. — 71. Triumphzug, B. 142. — 72. Achilles und Hektor, B. 68. — 73. Griechen und Trojaner, B 69. — 74. Vier Centauren mit Weibern, B. 94. — 75. Kampf dreier Männer, B. 95. — 76. Vier Pferde, B. 217. — 77. Zwei Pferdeköpfe, B. 218. — 78. Adam und Eva, B. App. 1. 1529. — 79. Cleopatra, B. 76. 1529. — 80. Das unzüchtige Paar und der Tod, B. 152. 1529. — 81. Judith, B. 10. — 82. Venus und Amor, B. 90. — 83. Drei Medaillen (Ulrich Gebhart. Munczmaster), B. 221. — 84. Drei Medaillen, B. 222. — 85. Drei Medaillen, Loftie 86. Aumüller 283. — Radierungen: 86. Regulus, B. 71. — 87. Cimon und Pero, B. 72. — 88. Cimon und Pero, B. 73. — 89. Mucius Scaevola, B. 84. — 90. Der Greis mit den beiden Dienern, B. 206. — 91—93. Drei Becher, B. 239—241. 1530.

Nach 1530 wendete sich Sebald Beham eine Zeit lang vorwiegend der Zeichnung für den Holzschnitt zu und liess bei seinen Kupferstichen von der löblichen Gepflogenheit, sie zu datiren, ab. Wenn wir die rein ornamentalen Stiche ausnehmen, so haben wir nach 1529 erst wieder aus dem Jahre 1535 zwei datirte Stiche, den weiblichen wappenhaltenden Genius (B. 259) und den dritten Plattenzustand der beiden Liebespaare mit dem Narren (B. 212), Blätter, die uns auf den Gipfelpunkt Behamischer Kunst führen. In die Lücke zwischen beiden Jahren verweisen wir aus stilkritischen Gründen eine Gruppe von unter einander verwandten Stichen: die sieben freien Künste (B. 121—127), die nach links schreitende Judith (B. 11), Nessus und Dejanira (die von Bartsch erwähnte Copie nach 108), Ammon's Blutschande (Rosenberg 17), den Triumphzug der Kinder (B. 137). Ueberall finden wir hier die glänzend correcte, kräftige Grabstichelführung vom Ende der 1520er Jahre, zugleich aber ein neues, all diesen Stichen gemeinsames Körperideal, ein völliges Weib mit gedrungenen musculösen Gliedern und scharf geschnittenen Gesichtszügen (langer gerader Nase), zuweilen mit einer früher bei Beham nicht vorkommenden kunstvollen Haartracht.

Das beste und besonders charakteristische Stück der Gruppe ist das im übrigen höchst anstössige von Ammon's Gewaltthat, zwar nicht ein unicum, wohl aber ein rarissimum. Auch diese weibliche Idealgestalt war indessen nicht von langer Dauer; nachdem sie abgethan war, um 1535, fand Beham endlich das seiner Individualität entsprechende Menschenbild mit weichen sinnlichen Formen und rundlichen Gesichtszügen, aus denen die Freude am derben Lebensgenusse spricht, jenes Idealbild, das er von nun an beibehält. Vergegenwärtigt man sich dabei die eigenen Züge des Meisters, wie er sie in dem Reliefmedaillon des Berliner Museums uns überliefert hat, so glaubt man ein neues Beispiel zu einer alten Erfahrung wahrzunehmen, die Dürer in einem seiner Manuscripte ausgesprochen hat: „Einer jeden Mutter gefällt ihr Kind wohl. Daher kommt es, dass viele Maler machen, was ihnen gleich sieht.“ [6]) Man mag die Menschen Beham's schön finden oder nicht — das ist Geschmacksache — so muss man immer anerkennen, dass sie Träger eines individuellen künstlerischen Stiles sind, und das lässt sich nur von den Werken bedeutender Künstler sagen. Es ist bezeichnend, dass sich Beham zu derselben Zeit auch in dem Stoffgebiete und in der Technik seiner Stiche auf seine Eigenart besann. Das Hauptwerk dieser Jahre, die grosse Folge der Bauernhochzeit, steht an der Spitze seiner Leistungen, ja überhaupt der ganzen Kleinmeisterkunst. Das ist ein Gewächs des heimischen Bodens, echte deutsche Renaissance, die mit ihrer grossen italienischen Schwester nur die frische Beobachtung der Natur gemein hat. Man sieht sie leibhaft vor sich, diese kleinen Leute, Alte und Junge, Männlein und Weiblein, wie sie am frohen Tage jauchzend die Erde stampfen, zechen und schmausen und hofiren, nachdem sie sich die lange Woche hindurch in saurem Schweiss geschunden haben. Die derben Züge glücken Beham am besten, zuweilen aber — in dem Brautpaar oder in der zechenden Tischgesellschaft — lässt er eine gemüthliche zartere Saite anklingen, etwas, das später in Ludwig Richter seinen grössesten Interpreten gefunden hat. Welche Perspective schien sich hier vor Beham, als einem der ersten classischen Vertreter deutscher Sittenbildmalerei, aufzuthun. Er selbst jedoch hat die Hoffnungen getäuscht, zu denen seine Bauernhochzeit berechtigte. Später drängen sich wieder die antiken Gespenster und allegorischer Gelehrtenkram in sein Werk, und als er noch einmal sich zu einer grösseren sittenbildlichen Folge aufraffte, den „zwölf Monaten“ (B. 154—163), da lieferte er einen schwachen Aufguss der eigenen älteren Arbeit, untermischt mit anderswoher gestohlenen Motiven.

Auch in der Technik zeigt sich Beham um 1535 auf seiner Höhe. Ohne von ihrer Correctheit und Sauberkeit irgend etwas einzubüssen, wird seine Stechweise zarter, so dass sich die Bravour der Arbeit durchaus nicht mehr aufdrängt. Seine Strichlagen haben einen weichen Glanz, der nur von ganz wenigen Stechern erreicht, von keinem übertroffen worden ist. Ein besonderes Kennzeichen höchster Meisterschaft ist dabei die Beschränkung

[6]) M. S. des britischen Museums. Zahn's Jahrbücher f. Kunstw. I S. 8.

in der Anwendung der Mittel: in den Halbschatten eine Strichlage, die sich unnachahmlich weich der Form anschmiegt, in den tieferen Schatten eine zweite, selten noch eine dritte Kreuzlage, in den Uebergängen zum Licht ein paar Punkte. Beham liefert in dieser Zeit mit jedem neuen Stiche ein neues Beispiel für den ästhetischen Satz, dass in der Technik der Griffelkunst die Schönheit der Linie Alles sei. Ein gewisser Respekt vor seinen eigenen Leistungen scheint ihn später davon abgehalten zu haben, an diesen schönen Stichen durch weitere Zuthaten Etwas zu verderben. Nur wenige und spärliche Retouchen kennen wir von den Blättern dieser Zeit.

94. Doppelbecher mit zwei Halbfiguren, B. 242. 1531. — 95—101. Die sieben freien Künste, B. 121—127. — 102. Judith, B. 11. — 103. Nessus und Dejanira, B. 108. Copie. — 104. Ammon's Blutschande. Rosenberg 17. — 105. Triumphzug der Kinder, B. 237. — 106. Drei Säulencapitelle, B. 251. — 107. Wappen Albrecht's von Brandenburg, P. 270. — 108. Die Liebespaare und der Narr, B. 212. (III, 1535) — 109. Weiblicher wappenhaltender Genius, B. 259. 1535. — 110. Männlicher wappenhaltender Genius, B. 258. — 111. Adam und Eva, B. 5. 1536. — 112—123. Die Bauernhochzeit, B. 166—177. Das letzte Blatt datirt 1537. — 124—131. Der Hochzeitszug, B. 178—185. — 132. Die Tischgesellschaft, B. 164. — 133. Bauernschlägerei, B. 165. — 134. Trajan's Gerechtigkeit, B. 82. 1537. — 135. Der verlorene Sohn, B. 35. 1538. — 136. Alexander der Grosse, B. 67. — 137. Cleopatra, B. 77. — 138. Venus und Amor, B. 91. — 139—141. Die musicirenden Satyrn, B. 109—111. — 142. Die Harfenspielerin, B. 205. — 143. Das Narrenpaar, B. 213. — 144. Der Bauer auf dem Horn blasend. Nagler 34. — 145. Ornamentfries mit den drei Satyrn, B. 232. — 146. Hochfüllung, B. 244.

Die eigentliche Blüthezeit Beham's war nicht von langer Dauer. Wenn wir nach einem Datum suchen, um den Beginn des Niederganges seiner Kunst zu bezeichnen, so werden wir auf das Jahr 1539 geführt. Damals entstanden — so bald nach den prächtigen Bauerbildern — eine Reihe der unseligen unkünstlerischen Personificationen von Begriffen, die Folge der Cardinaltugenden, und eine überaus schwache Melancholie. Um aus solchen Stoffen Kunstwerke zu machen, dazu bedurfte es der Gedankentiefe und der Schöpferkraft eines Dürer. Und dass es Beham gerade daran gebrach, das offenbarte sich gegen das Ende seiner Laufbahn immer deutlicher. Es ist ein Verhängniss für ihn gewesen, dass er sich durch die Mode zur Bearbeitung von Gegenständen verführen liess, die seiner Natur so wenig entsprachen. Angesichts dessen muss man den Eifer beklagen, mit dem er sich damals seiner Stecherthätigkeit zuwandte. Fast die Hälfte seiner Stiche ist in dem Jahrzehnt nach 1539 entstanden, aber zu der Menge der Production stand deren Werth im umgekehrten Verhältniss. (Am spärlichsten hatte er in seiner besten Zeit geschaffen.) Mit der köstlichsten der künstlerischen Anlagen, mit der Phantasie, ging es

mehr und mehr zu Ende. Namentlich von 1542 an stach er nur noch ausnahmsweise durchaus eigene Erfindungen. Allbekannt ist die Unbefangenheit, mit der er die künstlerische Hinterlassenschaft seines jüngst verstorbenen Bruders ausbeutete. Er copirte ihn nicht nur, sondern eignete sich seine Platten an, überstach sie und versah sie mit seinem Zeichen. Ausser mit dem Stiche der drei Todtenköpfe (B. 27) that er dieses noch mit den drei Weibern und dem Tode (B. 42) und mit dem Johannes Chrysostomus Barthel's (B. 43). Loftie hat ganz Recht, wenn er zu dem letzteren Blatte Sebald's (B 215) bemerkt, der erste Zustand sähe so aus, wie eine Retouche des Barthel'schen Stiches. Er sieht sogar so sehr so aus, dass man mit der Lupe ganz deutlich die älteren Arbeiten Barthel's unter denen Sebald's wiedererkennt, ganz abgesehen davon, dass schon der erste Blick einem sagen muss, dass kein anderer „erster Plattenzustand" Sebald Beham's so aussieht wie der erste Zustand von B. 215 oder B. 151. Zuweilen haben die Entlehnungen Sebald's vom Werke seines Bruders gradezu etwas komisches, so wenn in den Kitteln der raufenden Bauern (B. 162) die Heroen aus Barthel's berühmten Kampffriesen (B. 16 und 17) wiedererscheinen. Nur in drei Fällen muss ich Sebald gegen die Behauptung, Barthel copirt zu haben, in Schutz nehmen: die Maria mit dem Todtenkopf (B. 20) und die am Fenster sitzende (Seidlitz 21 a) sind so hart und leblos gestochen, lassen sich so wenig in die chronologische Reihe seiner Stiche einfügen, dass man sie einem geschickten Anonymus zuschreiben muss, der das Zeichen Sebald Beham's auf seine Fälschung setzte. Ferner ist die Folge der allerliebsten vier Friesmuster (B. 224—227), von denen zwei das Datum 1544 tragen, wohl mit Benutzung älterer eigener Motive Sebald's entworfen, nicht aber, wie Aumüller, Seidlitz und Lichtwark angeben, nach Barthel Beham copirt.[7]) Die vermeintlichen Originale Barthel's sind vielmehr vereinfachte und nicht einmal sehr geschickte Nachahmungen Binck's nach Sebald Beham.[8]) Ausser Barthel wurde hier und da wieder Marc Anton herangezogen (in dem Christus B. 30 nach Marc Anton B. 77 und in dem „Impossibile" B. 145 nach dem einen Räuber der Helena auf Marc Anton's Stich B. 209). Selbst einen Holzschnitt des Meisters 1. B. mit dem Vogel verwerthete Beham; der Jolaus auf der Tötung der Hydra B. 102 ist mit leichten Veränderungen originalseitig

[7]) Der Panzer auf B. 227 ist nach demjenigen auf B. 223 entworfen; die Tritonen jenes älteren Stiches kehren mit leichten Veränderungen auf B. 225 wieder.

[8]) Die sogenannten Barthel Behamischen Blätter bilden ebenfalls eine Folge von vier Stück, eine Thatsache, die Lichtwark (Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, S. 175) richtig erkannt hat. Sie sind an folgenden Stellen beschrieben: Vignette mit dem Adler. Aumüller Barthel Beham. No. 89. — Seidlitz (Meyer's Künstlerlex.) 81. — Kat. Santarelli 2304. — Vign. mit der Vase und dem Tritonenpaar. Kat. Santarelli 2305. — Seidlitz 80. — Vign. mit der weibl. Halbfigur und den zwei Drachen. Pass. Barthel Beham 75 b. — Aum. 80. — Seidlitz. 75. — Vign. mit dem Panzer und den zwei Genien. Pass. Binck 129. (Originalseitige Kopie danach Pass. Barthel Beham 76.) — Aum. 81 und 88. — Seidlitz 76. — Abdrücke der ganzen Folge im Kupferstichkabinet in Bremen.

copirt nach dem Jäger rechts auf der Jagdscene jenes Meisters P. 8. (Dieselbe Figur auch in der Bauernschlägerei B. 162.) Weit deutlicher als solche Entlehnungen von fremden Meistern offenbaren die Wiederholungen eigener älterer Motive die Verarmung seiner Phantasie. Eine Reihe von Beispielen dafür ist bekannt und lässt sich bei einer sorgfältigen Durchsicht seiner Werke noch erheblich vermehren. Zuweilen sind diese Plagiate seiner selbst geradezu erstaunlich, so wenn er in den Bauern B. 186, 188, 189 und den Soldatenbildchen B. 196 und 197 Staffagefiguren aus dem zwölf Jahre früher entstandenen Holzschnitt des Einzugs Carl's V. in München B. 169 wiederholt. Sein Bestes gab Beham in dieser Zeit in seinen ornamentalen Entwürfen. Lichtwark hat freilich vollkommen Recht, wenn er ihn hier von den Italienern ausgehen lässt.[9]) Die Idee zu seinen reitenden Tritonenpaaren hatte ihm Mantegna gegeben, die Formen des Laubwerks und manche Einzelmotive bei den Pokalen und namentlich bei den Hochfüllungen hatte Zoan Andrea geliefert, drei Capitelle (B. 251 und deren spätere Wiederholungen) sind auf den Comasker Vitruv von 1521 zurückzuführen, dennoch aber wahrte sich Beham hier immer seine Selbständigkeit, benutzte wohl, aber copirte nicht sclavisch seine Vorbilder. Und wenn er auch nicht viele Ornamentstiche geschaffen hat, so steht er doch in der ersten Reihe unserer Ornamentkünstler. Seine Specialität waren die Querfüllungen oder Friese (sie sind fast alle darauf berechnet, an den Seiten verdoppelt zu werden), für die er in der Dreitheilung ein glückliches Schema fand. Neben dem unübertrefflichen Blatte seiner Glanzzeit mit den drei Satyrn (B. 232) behalten die erwähnten vier kleinen Füllungen der letzten Periode (B. 224—B. 227) als die zierlichsten aller Ornamentstiche ihren hohen eigenen Werth.

Auch für Beham's Technik beginnt mit dem Jahre 1539 ein neuer Abschnitt. Sie entwickelt sich weiter in der Richtung zum Zarten und Zierlichen, die sie in den dreissiger Jahren genommen hatte. Nur verfällt der Künstler hier entschieden in Uebertreibung. Immer noch ist er zunächst in der Anwendung seiner Strichlagen sparsam. Mehr wie drei Kreuzlagen wendet er bei der ersten Ausarbeitung eines Stiches nicht an. Aber er zieht die Striche so fein, rückt sie so eng an einander, dass die Linie als solche kaum mehr wirkt. Derartige Platten druckten natürlich rasch aus; um sie weiter zu verwenden, unterzog Beham sie wiederholten Bearbeitungen. Wie rasch die Retuschen sich folgten, zeigt das Beispiel des „Impossibile" (B. 245), das Beham ein Jahr vor seinem Tode stach und von dem er vier Plattenzustände lieferte. Es beginnt hier für den Sammler seiner Blätter die verdriessliche Zeit der Retuschen. Hatte Beham schon früher hier und da eine Platte überstochen, so gilt dies jetzt mit Ausnahme einiger ornamentaler Entwürfe von seinen sämmtlichen Platten. Zum Unterschiede von den Retuschen, wie sie z. B. Rembrandt anwendete, dienen diese nie künstlerischen, sondern lediglich geschäftlichen Zwecken. Wenn

[9]) Lichtwark, a. a. O. S. 170 ff.

sie auch, von fern betrachtet, das Aussehen eines Blattes merkwürdig auffrischen, so geschieht das doch stets auf Kosten der künstlerischen Wirkung. Die Strichlagen werden gehäuft, die Umrisse nachgezogen, oder die verblassten Schatten durch eine fatale Punktirung vertieft, bis der Stich einen russigen und verschwommenen Charakter bekommt, total verschieden von seinem ersten Zustand. Man vergleiche z. B. einmal Sol oder Luna aus der Planetenfolge (B. 117, 120) in den ersten und letzten (vierten und fünften) Plattenzuständen mit einander. Die ersten Abdrücke aller dieser Stiche sind sehr selten.

Der Eindruck, mit dem wir von Sebald Beham scheiden, ist nicht erfreulich; es ist der eines Mannes, der sich selbst überlebt hat, der sein eminentes technisches Geschick geschäftsmässig ausbeutete und der einem unglücklichen Zeitgeschmack durch Allegorien, antike Historien und zotige Derbheiten schmeichelte. Man muss sich der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre erinnern, um nicht zu vergessen, dass Sebald Beham doch einer der grössesten Meister des Grabstichels gewesen ist.

147—154. Die Cardinaltugenden, B. 129—136. 1539. — 155—162. Die Planeten, B. 113—120. 1539. — 163. Melancholie, B. 144. 1539. — 164. Die Dame mit dem Narren, Radirung B. 148. 1540. — 165. Patientia, B. 138. 1540. — 166—169. Die Geschichte vom verlorenen Sohn. B. 31—34. 1540. B. 32. — 170—173. Die Evangelisten, B. 55—58. 1541, B. 55. — 174, 175. Fortuna und Infortunium, B. 140, 141. 1541. — 176. Die Dame mit dem Tod, B. 149. 1541. — 177. Der Narr mit den beiden Weibern, B. 214. 1541. — 178, 179. „Es ist kalt Wetter" — „Das schadet nit", B. 188, 189. 1542. — 180, 881. „Deten wir verkaufen" — „Zum Wein wolt wir laufen", B. 186, 187. — 182. Die drei Soldaten mit dem Hunde, B. 196. — 183. Die Wache bei den Pulverfässern, B. 197. — 184. Eines Mannes Haupt, B. 219. 1542. — 185. Eines Weibes Haupt, B. 220. 1542. — 186. Der kleine Narr, B. 230. 1542. — 187. Das römische Alphabeth, B. 229. 1542. — 188. Hercules mit den Centauern, B. 96. 1542. — 189. Hercules und Nessus, B. 97. 1542. — 190. Adam und Eva, B. 6. 1543. — 191. Vertreibung aus dem Paradiese, B. 7. 1543. — 192. Johannes Chrysostomus, B. 215. — 193. Fähnrich, Trommler und Pfeifer, B. 198. 1543. — 194. Ornamente mit der Maske, B. 231. 1543. — 195. Ornament mit der Palmette, B. 235. — 196—198. Drei Säulencapitelle mit Basen, B. 247, 248, 253. 1543. — 199. Zwei Capitelle und Basen auf einem Blatte, B. 252. 1543. — 200. Wappen mit dem Hahn, B. 256. 1543. — 201. Wappen mit dem Adler, B. 257. 1543. — 202. Joseph und Potiphar's Weib, B. 14. 1544. — 203. Lucretia, B. 79. — 204. Cimon und Pero, B. 74. 1544. — 205. Cimon und Pero, B. 75. 1544. — 206. Hercules und Jole, B. 99. 1544. — 207. Fähnrich und Trommler, B. 199. 1544. — 208. Die Hochzeit zu Cana, B. 23. — 209. Christus und die Samariterin, B. 24. — 210. Christus bei dem Pharisäer Simon, B. 25. — 211—214. Serie von vier Querfüllungen, B. 224—227. 1544. — 215.

Querfüllung mit der Maske auf dem Schild, B. 228. 1544. — 216. Querfüllung mit den auf Chimaeren reitenden Genien, B. 236. 1544. — 217. Wappen Beham's, B. 254. 1544. — 218. Wappen mit dem Löwen, B. 255. 1544. — 219. St. Petrus, B. 43. 1545. — 220. Jacobus Minor, B. 45. 1545. — 221. Philippus, B. 47. 1545. — 222. Hercules und Cerberus, B. 100. 1545. — 223. Hercules und die Trojaner, B. 101. 1545. — 224. Hercules erschlägt die Hydra, B. 102. 1545. — 225. Hercules mit den Säulen von Gades, B. 103. 1545. — 226. Hercules und Cacus, B. 104. 1545. — 227. Hercules und Antaeus, B. 105. 1545. — 228, 229. Zwei Säulencapitelle, B. 249 u. 250. 1545. — 230. Christus, B. 30. 1546. — 231. Matthaeus, B. 50. 1546. — 232—239. Andreas, Johannes, Bartholomaeus, Thomas, Jacobus maior, Judas Thaddaeus, Simon, Matthias, B. 44. 46. 48. 49. 51—54. — 240. Trajan, B. 83. 1546. — 241. Domitilla, B. 84. 1546. — 242. Parisurtheil, B. 89. 1546. — 243—252. Die zwölf Monate, B. 154—163, Nr. 1, 4 u. 7. datirt 1546. Nr. 11. 1547. — 253. Das badende Weib mit den zwei Kindern, B. 207. — 254. Der Tod und die drei Weiber, B. 151. — 255. Judith, B. 12. 1547. — 256. Hiob, B. 16. 1547. — 257. Der Tod und das stehende Weib, B. 150. 1547. — 258. Das Christenthum, B. 128. — 259. Hercules und der nemaeische Löwe, B. 106. 1548. — 260. Der Tod des Hercules, B. 107. 1548. — 261. Lichas und Hercules, B. 98. — 262. Leda, B. 112. 1548. — 263. Der Tod und das ruhende Weib, B. 146. 1548. — 264. Die drei Weiber im Bade, B. 208. 1548. — 265. Die Nacht, B. 153. 1548. — 266. Hl. Jungfrau mit dem Papagei, B. 19. 1549. — 267. Triumphzug, B. 143. 1549. — 268. Raub der Helena, B. 70. — 269. Das Unmögliche, B. 145. 1549.

Ein Nachtrag zu den Copien des Dürer'schen Rosenkranzfestes.

Von den Copientypen des Dürer'schen Rosenkranzfestes ist ein Vertreter in den fachmännischen Untersuchungen über das erwähnte Meisterwerk vollständig unbeachtet geblieben. Die figurenreiche Composition erfährt nämlich nicht nur jene Einschränkung und Abänderung, als deren ältester Vertreter das vielgenannte Lyoner Bild gilt, sondern verliert auch in einer anderen Copie des Wesentlichsten den Charakter des Votivbildes einer Körperschaft und wird zum Votivbilde mit Hervorhebung der Beziehung zu einer Einzelperson. Das betreffende Gemälde befindet sich in der Bildersammlung des Ferdinandeums zu Innsbruck und wird dem 1632 zu Brixen gestorbenen Maler Martin Polak zugeschrieben.

Mit der Einschränkung des Bildes hing wohl die Aenderung des Formates zusammen, indem das Breitbild der Rosenkranzfestdarstellung zum Hochbilde wurde. Die Madonna, deren blaues Gewand vorn eine sternförmige, mit rothen und weissen Perlen besetzte Agraffe zusammenhält, sitzt vor dem rothgesäumten, grünen Teppiche, den zwei Engel spannen; ihre Linke hebt den Zipfel des weissen Tuches, auf welchem das Kind liegt. Die Rechte des letzteren segnet den links knieenden Mann, die Linke umfasst einen gelben Apfel. Zu den Füssen der Gottesmutter sitzt der bekannte, die Laute spielende Engel in gelbem Gewande mit rothen Unterärmeln; seine Flügel sind weiss und roth. Ueber Maria's Haupte halten zwei Engel die Krone.

Zur Rechten der Madonna kniet statt des Papstes ein Mann in offenbar polnischer Tracht; unter einem hermelingefütterten Purpurmantel ist ein schwarzer Rock sichtbar, vorn mit einer Reihe dicht gesetzter, gelber Knöpfe besetzt und durch einen Gürtel zusammengehalten, an welchem ein Schwert hängt. Vor dem Manne liegt als Ersatz für die Tiara eine rothe Kopfbedeckung, deren weisse Pelzverbrämung aufgeschlagen ist; drei weisse Federn ragen aus ihr empor. Hinter dem Knieenden steht ein graubärtiger Papst mit der Tiara auf dem Haupte; er nimmt mit der Rechten den Knieenden in seinen Schutz, indess die Linke den mit dreifachem Kreuze geschmückten Stab umfasst.

Die Beziehungen des Bildes zu Dürer's Rosenkranzfeste sind so auf-

fällig und springen in mehr als einer Einzelheit auch dem mit dem Gegenstande minder Vertrauten sofort in die Augen. Im Mittelpunkte der Darstellung erweist sich als directe Entlehnung der hinter der Madonna gespannte Teppich mit den beiden ihn emporhaltenden Engeln; die rothe Schnur, welche von dem Halse und dem rechten Arme des linken Engels gegen den Baum abwärts flattert, deckt sich genau, während jene des mehr gegen den Bildrahmen gerückten, rechten Engels etwas eingezogen ist. Der Aufbau der Krone, welche zwei andere Engel über dem Haupte der Madonna halten, stimmt ganz und gar mit jenem auf Dürer's Rosenkranzfeste überein, welchem sich insbesondere auch der rechte Engel nähert, der etwas zur Madonna herab- und dem Beschauer entgegenblickt. Noch stärker ist die Entlehnung bei dem die Laute spielenden Engel zu den Füssen der Madonna; die Gewandung, die Haltung der Flügel und der ganzen Gestalt, der charakteristische Parallelismus in der Lage der Beine stimmen vollständig überein. Dies erstreckt sich auch auf minder wichtige Einzelheiten, wie auf die Stellung und Bildung der grossen Zehe am linken Fusse, auf die Lage der den Lautenhals umspannenden Finger, auf die Bewegung des Daumens und des Zeigefingers der die Saiten schlagenden Rechten und auf die Streckung des kleinen Fingers, der von den beiden anderen mehr an die Laute gedrückten sich ablöst. Die gefalteten Hände des knieenden Mannes entsprechen jenen des Papstes Julius II. Das Motiv der zu Füssen des letzteren liegenden Tiara mit der daneben aufschiessenden Staude findet seine Nachbildung in der neben dem Knieenden liegenden Kopfbedeckung mit den drei aufwärts stehenden Federn. Auf dem Mantel des schützenden Papstes begegnen als Ziermotive der seine eigene Brust öffnende Pelikan und Petrus mit dem Schlüssel wie auf dem Mantel Julius' II. Nicht minder bietet der Baum hinter dem Papste mehrere Anklänge an jenen neben dem heil. Dominicus des Rosenkranzfestes; ebenso decken sich Einzelheiten in der Landschaft rechts, z. B. der vortretende Berg, unter welchem der Thurm des Castells emporragt.

Diese ungewöhnlich zahlreichen und auffälligen Uebereinstimmungen des Innsbrucker Bildes mit dem Rosenkranzfeste Dürer's sprechen dafür, dass der Maler des ersteren letzteres ganz genau gekannt und offenbar selbst eine Copie — vielleicht aus seinem Skizzenbuche — für die Arbeit benützt haben muss. Denn letztere ist kaum mit unmittelbarer Anlehnung an das Original entstanden, das damals als Bestandtheil der Kunstsammlung auf der Prager Burg nicht allgemein, sondern nur für Bevorzugte zugänglich war. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht auch die Thatsache, dass die Köpfe der Madonna und des Kindes nicht der künstlerischen Ausdrucksweise Dürer's entsprechen, sondern andere Formen zeigen, welche augenscheinlich als Eigenthum des Malers des Innsbrucker Bildes betrachtet werden müssen. Kann auch der Madonnenkopf des Rosenkranzfestes, welcher bei der letzten Restaurirung des Bildes ergänzt wurde, für die Vergleichung nicht in Betracht kommen, so bietet sich doch

ein Vermittelungsglied dar in jenem der Berliner Madonna mit dem Zeisig, die mannigfache Berührungspunkte mit dem Rosenkranzfeste ausweist und einen Rückschluss auf die Beschaffenheit des einst auch auf letzterem festgehaltenen Madonnentypus erlaubt. Trug der Maler in die Köpfe Mariae und des Christusknaben etwas nicht Dürerisches hinein, so behielt er auffallender Weise ganz genau die reich durchgebildete Krone bei, obzwar seiner Zeit zweifellos eine wesentlich andere Form geläufig sein musste.

Ich habe auf dem Bilde kein Künstlerzeichen wahrnehmen können; es Martin Polak zuzuschreiben, unterliegt immerhin einigen Bedenken, weil die characteristischen Eigenthümlichkeiten des unmittelbar daneben hängenden Bildes, das sicher von der Hand des Genannten stammen soll, immerhin einige nicht zu unterschätzende Abweichungen zeigen. Ist es aber trotzdem wirklich von Martin Polak ausgeführt, so muss letzterer das Rosenkranzfest Dürer's entweder im Originale oder nach einer guten Copie gekannt und nach einer solchen das in Rede stehende Innsbrucker Bild gearbeitet haben. Inwieweit die freie Entschliessung des Malers oder eine bestimmte Anweisung des Auftraggebers, der die Ausführung des als Votivbild gedachten Werkes massgebend beeinflussen konnte, die Anlehnung an Dürer's Rosenkranzfest bedingte, dürfte schwer festzustellen sein. Immerhin bleibt aber die Möglichkeit offen, dass im Falle, als der durch Bildnissvergleichungen vielleicht erreichbare Nachweis der Persönlichkeit des Stifters gelingen sollte, auch darüber Klarheit gewonnen wird.

Für die Beachtung, welche Dürer's Rosenkranzfest bei Künstlern und Kunstfreunden fand, stellt das Innsbrucker Bild immerhin einen schätzenswerthen Beleg bei; es vermehrt die Copientypen des Dürerwerkes um einen neuen, bisher fachwissenschaftlich nicht verwertheten, der sich mehr als die mit dem Lyoner Bilde zusammenhängende Gruppe von dem Originale entfernt.

Joseph Neuwirth.

Die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe zu München.

Zu den interessanten und merkwürdigen Baudenkmalen der Stadt München gehörte die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe, welche bis zum Jahre 1816 bestand und erst in dieser Zeit vollständig abgerissen wurde, um einer Neuanlage mit Bureaux die Baustelle zu bieten. Mit Recht kann man vermuthen, dass schon Herzog Ludwig der Strenge in seinem neuen Schlosse München's eine Hauscapelle gehabt, doch fehlen uns darüber nähere Nachrichten. Von Ludwig des Strengen Sohne, Ludwig dem Bayer, welcher 1281 geboren, 1310 die Regierung seines Heimathlandes antrat, 1314 deutscher König und 1328 römischer Kaiser wurde, haben wir eine im Jahre 1321 abgefasste Urkunde, nach welcher er die Capelle der Burg in München zu unseres Herrn und seiner lieben Mutter und auch der reinen Magd und hl. Märtyrerin Magdalena und aller Heiligen Ehren gewidmet, und einen Caplan mit pfarrlichen Rechten an derselben ernannt hat. Monumenta Boica. T. XIX. (N. A.) p. 466.

Das Bayerische National-Museum besitzt ein 1,55 cm breites und 75 cm hohes Hochrelief von Sandstein mit der Darstellung Kaiser Ludwig's des Bayern und seiner zweiten, ihm 1323 vermählten Gattin, Margaretha von Holland, zu beiden Seiten der allerseligsten Jungfrau knieend, welche das Jesuskind auf dem Schoosse hält. Die Kaiserin reicht mit beiden Händen das Modell der Capelle dar, auf welches das göttliche Kind die Hand legt. Ueber diesem an der Laurentius-Capelle eingemauerten und bemalten Sandstein-Relief war ehedem ein steinernes Täfelchen mit der in arabischen Ziffern eingegrabenen Jahreszahl 1324 angebracht, beim Abbruche des Bauwerks scheint dasselbe zerstört worden zu sein. Das kleine Modell der Capelle beweist aber bestimmt, dass Ludwig der Bayer einen wirklichen Neubau ausführen liess, und nicht etwa nur eine Erweiterung der von seinem Vater begründeten Anlage vorgenommen hat. Die Richtigkeit unserer Annahme wird dadurch erwiesen, dass die im Jahre 1816 demolirte Hofcapelle noch vollkommen Alles besass, was das 1324 im Auftrage des Kaiserpaares hergestellte Modell versprochen hatte. Das dem kaiserlichen Architecten übergebene Bauprogramm bestimmte ein aus drei Jochen gewölbtes, einschiffiges Langhaus, einen schmäleren ein-

schiffigen, polygon schliessenden gewölbten Chor, und über dem Triumphbogen auf der Höhe des steinernen Giebels ein ausgekragtes Glocken-Thürmchen.

Im Jahre 1327 dürfte die Laurentius-Capelle noch nicht vollendet gewesen sein, so konnte ihr der damalige grosse Stadtbrand wohl auch keinen wesentlichen Schaden zufügen. Der Tag der Einweihung ist uns nicht überliefert, doch wissen wir, dass der im geosteten Sanctuarium aufgestellte Hochaltar zu Ehren des heiligen Laurentius consecrirt worden ist; der Nebenaltar der Epistelseite wurde der heiligen Jungfrau Maria und jener auf der Evangelienseite Sanct Margaretha geweiht. Kaiser Ludwig starb 1347, und so kommt es, dass die nächste auf die Laurentius-Capelle bezügliche uns erhaltene Urkunde von der verwittweten Kaiserin vom Jahre 1347 herrührt. Die fromme Fürstin verschreibt darin ihrer in der Münchener Burg gelegenen Capelle ein neben der Barfüsser-Kirche erkauftes Haus, damit dasselbe dem Caplan des Sanct Margarethen-Altars auf ewige Zeiten als Wohnhaus diene. (Urk. im Allgem. Reichs-Archiv in München).

Die Laurentius-Capelle lag an der Nordseite der Burg, neben deren Ausgangsthore über den Stadtgraben, welcher heute noch den Namen „Hofgraben“ führt; die Längsachse war von West nach Ost gerichtet, was bei allen älteren Gotteshäusern der Stadt München beobachtet wurde, wie die Pfarrkirche zu Sanct Peter, die Klosterkirche zu Sanct Jacob, die Frauen-Domkirche, deren Friedhof-Capelle zu Sanct Salvator und die Augustiner-Kirche darthun. Auf der Südseite der Laurentius-Capelle befand sich die Sacristei, auf der Nordseite die Küsterwohnung und am Westende schloss sich die alte Stadtmauer mit den Ueberresten eines Rundthurmes bis zur Zeit der Demolirung im Jahre 1816 an. Zum Glück wurden zwei sculptirte Gewölbe-Schlusssteine damals gerettet und bei Errichtung des Bayerischen National-Museums vom Herzog Maximilian demselben übergeben. Eine bauanalytische Prüfung dieser interessanten Reste ergiebt, dass wir in dem einen Schlussstein denjenigen des Sanctuariums und im anderen den des letzten Gewölbejoches vom einschiffigen Langhause vor uns haben. Die aus feinkörnigem Sandstein hergestellten Strukturtheile besitzen die an den Schlusssteinen angearbeiteten Profilköpfe der Gewölberippen, und da zeigt es sich denn, dass der Altarraum mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes zur Ausführung gekommen war und fünf Rippen von je 20 cm Breite bei 26 cm Höhe aus den Ecken des Raumes zum Gewölbeschlusse aufstiegen. Die mit 55 cm Durchmesser hergestellte Rundscheibe ist mit einem gothischen Vierpasse versehen, dessen vortretendes Wappenschild vier Löwen in Relief enthält. Hier sind es die Wappenthiere des Hauses Holland, auf dem Wappenschilde des anderen Schlusssteines findet sich das Relief des kaiserlichen einköpfigen Adlers; derselbe ist auf einer Rundscheibe von 64 cm Durchmesser angebracht, schön gearbeitetes Ranken- und Blattwerk mit Weintrauben füllt als Ornament

die drei Zwickel, welche das Schild selbst freigelassen, aus. Der Theologe Stimmelmeyer hat Ende des XVIII. Jahrhunderts eine Beschreibung der Laurentius-Capelle verfasst, und hierdurch wissen wir, dass der in Rede stehende, vier Rippen-Profilköpfe besitzende Schlussstein mit dem einfachen kaiserlichen Adler am vorderen Kreuzgewölbe des dreijochigen Langhauses angebracht war. Die anderen beiden Kreuzgewölbe dürften voraussichtlich Schlusssteine ohne Sculpturenschmuck gehabt haben; so hat man eben deren Erhaltung bei dem 1816 erfolgten Capellen-Abbruche unterlassen.

Die Hauptmaasse der Laurentius-Capelle wurden aber damals aufgezeichnet; dadurch war es Freiherrn von Aretin möglich, einen nach Maassen aufgetragenen Grundriss in seinen verdienstvollen, von 1854 ab herausgegebenen Kunstdenkmalen des bayrischen Herrscherhauses abzubilden. Hiernach war das Langhaus 9 m im Lichten breit und von der Westmauer bis zum Triumphbogen 15,70 m im Lichten lang; der schmälere Chor hatte 5,25 m lichte Breite bei 6,30 m lichter Länge, hier existirte ausser dem Fünfachtelschlusse noch im Anschlusse an die Mauer des Triumphbogens ein oblonges Joch. Das Chorinnere war mit den auf Consolen ruhenden Sandstein-Statuen der heiligen drei Könige geschmückt, welche gleichfalls der Zerstörung entgingen und sich heute im Bayerischen National-Museum befinden; jede dieser fleissig ausgeführten Gestalten hat rund 85 cm Höhe und dürften sie gleichzeitig mit dem schon besprochenen Hochrelief hergestellt worden sein. Aus der uns überkommenen Beschreibung wissen wir, dass an der Ostseite des Choräussern sich das auf die Mauer gemalte Bild des heiligen Laurentius befunden hat; nicht bekannt ist, zu welcher Zeit dasselbe entstanden, wahrscheinlich aber erst lange nach der durch Kaiser Ludwig den Bayern erfolgten Ausführung und Vollendung der Capelle. In der Schedel'schen Chronik von 1493 ist das schon erwähnte steinerne Giebelthürmchen noch mit gothischen Krabben und Kreuzblumen dargestellt; da spätere Abbildungen ohne diesen Schmuck erscheinen, so müssen wir annehmen, dass die ursprüngliche Gestalt bei späterer Erneuerung nicht beibehalten worden ist. Das in Rede stehende Giebel-Glockenthürmchen vom Anfange des XIV. Jahrhunderts erscheint von da an den bayerischen Landen als ein sehr beliebtes Kunstmotiv, und sei hier zunächst der ehemaligen Sanct Johannes-Stiftskirche in Freising gedacht; hier wurde das Thürmchen erst bei der in den Jahren 1842 bis 1849 erfolgten Restauration abgebrochen. Den Mittelschiff-Giebel der Westfront des Regensburger Sanct Peter's Domes ziert heute noch ein sechseckiges Steinthürmchen, und das Gleiche gilt von der St. Laurentiuskirche, sowie der Frauenkirche in Nürnberg.

Auf dem besprochenen Hochrelief vom Jahre 1324 war das Portal der Capelle unter dem Mittelfenster der Langhaus-Südseite angebracht, und hier vom Schlosshofe aus, hat sich denn auch der Haupteingang bis zum Niederlegen des Bauwerkes 1816 befunden. Es dürfte wohl ein schlichtes, aus Sandsteinen hergestelltes Spitzbogenportal gewesen sein; über dem-

selben war ein noch heute im Bayerischen National-Museum befindliches Sandstein-Hochrelief eingemauert. Zwei über verzierten Postamenten knieende Engel halten ein Wappenschild, das sich unterhalb auf einen mit Krone versehenen vollbärtigen Kopf setzt, die beiden Hände der mit zwei ausgebreiteten Flügeln erscheinenden Gestalt stützen sich auf den Boden; das Wappenschild zeigt die bayerischen Löwen und aufgemalte Rauten, doch waren diese Zierden ursprünglich wohl plastisch hergestellt gewesen.

Der Untergang der Laurentius-Capelle bleibt stets zu bedauern, war doch gerade dieses Denkmal der Blüthegothik noch ganz in der vom Regensburger Dombaue ausgehenden Hausteintechnik, im Auftrage Kaiser Ludwig's des Bayern erfunden und zur Ausführung gelangt, und ist die Lücke der vaterländischen Monumente in der Hauptstadt München um so grösser, als von da ab die Ziegelbautechnik hier Eingang und Verbreitung findet, wie der Neubau der Frauen-Domkirche von 1468—1488 und derjenige der Sanct Salvator-Capelle darthun; hatten wir bei Sanct Laurentius die strengen Formen der einfachen spitzbogigen Kreuzgewölbe auf Hausteinrippen und schön geschmückte Schlusssteine, so erscheinen in den eben genannten zwei Bauwerken der Spätgothik die überaus zierlichen, von gebranntem Thone hergestellten Backsteinrippen, um die architectonische Gliederung der feuersicher überwölbten Decken in Sternform oder in Netzform zu bewirken. Architekt *Franz Jacob Schmitt*-München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli, pubblicate da **Girolamo Mancini.** Per nozze. Firenze 1896, gr. 8°. 44 S.

Im vorliegenden Schriftchen wird uns endlich durch ihren Besitzer ein Abdruck der Handschrift florentinischer Künstlerbiographien geboten, worauf, nach Moreni, zuerst wieder der Berichterstatter in seinem „Brunelleschi" (S. XXIX der Einleitung) aufmerksam machte, ohne indess Näheres über sie beibringen zu können, da der Eigenthümer ihm dazumal, in Voraussicht ihrer Veröffentlichung durch ihn selbst, die Erlaubniss dazu versagt hatte. Zu bedauern bleibt, dass die Kenntniss ihres Inhalts auch jetzt auf einen engen Kreis beschränkt bleiben wird, da sie, als Hochzeitsfestschrift gedruckt, nicht in den Handel gelangt.*)

In einem Vorwort berichtet der Herausgeber über die Provenienz des Manuscripts, über dessen schon von Salv. Salvini erkannten Verfasser (s. m. Brunelleschi a. a. O.) und seinen äusseren Zustand. Hiernach sind die ersten 12 Blätter des Heftes in Quartformat in sauberer Abschrift, die übrigen acht in flüchtigerer und weniger correcter Schrift copirt. Einige Correcturen im ersten Theil zeigen die Handschrift Gelli's; der zweite Theil entbehrt solcher, woraus Mancini folgern möchte, die Copie sei kurz vor dem Tode des Verfassers angefertigt worden, und dieser habe nicht mehr Zeit gefunden, sie ganz zu revidiren und einige Lücken im Texte des zweiten Theils auszufüllen, die dessen Abschreiber gelassen hatte, weil er die Handschrift des Verfassers nicht entziffern konnte. Wir lassen diese Meinung des Herausgebers auf sich beruhen, umsomehr da sie uns keine Erklärung dafür giebt, wie es kommt, dass die beiden Theile des so wenig umfangreichen Manuscripts verschiedene Schrift zeigen und der zweite mitten im Text abbricht.

In der „Giovambattista Gelli a Francesco di Sandro amico suo carissimo" überschriebenen Einleitung (wahrscheinlich ist sie an Franc. Melchiori gerichtet, an den auch Briefe Gelli's vorhanden sind) präcisirt

*) Seither hat der Herausgeber sie indess auch im Archivio storico italiano 1896 I. pag. 32 u. f. veröffentlicht.

der Verfasser den Zweck seiner Schrift, nämlich: in den Biographien der vornehmsten florentiner Künstler zu zeigen, wie die antike Kunst, nachdem sie durch die Invasion der Gothen, Hunnen und Vandalen in Italien zerstört und überdies durch die „stolta oppinione di alcuni pontefici“(!), welche die classischen Kunstwerke als dem christlichen Glauben schädlich aus dem Wege zu räumen trachteten, in ihren wenigen Ueberresten geschädigt worden war, aus der „maniera tedesca“ durch das Verdienst Cimabue's und Giotto's, sowie ihrer Nachfolger wieder erweckt worden sei, die „comincorno a disegnare et a ritrare gli edificij et le statue antiche e di poi i corpi naturali“, eine Anschauung, die Gelli aus seiner eigenen Zeit schöpft, denn gewiss ging bei jenen ersten Wiedererweckern der Malerei das Studium der Antike dem nach der Natur nicht voran. — Der Verfasser hat es in seiner Schrift hiernach lediglich auf die Verherrlichung der florentiner Künstler abgesehen, — wie er denn ausdrücklich hervorhebt, dass die Natur, als sie die Künste wiedererstehen lassen wollte, „elesse per luogho Toscana, dove pare che sieno molto elevati e sottili ingegni, e di Toscana la città di Firenze“.

Was den auf die Einleitung folgenden Text der Biographien selbst anlangt, so enthält er Notizen über Cimabue, Giotto, Giottino, Stefano, Taddeo und Agnolo Gaddi, Antonio veneziano, Masolino, Orcagna, Buonamico, Starnina, Lippo, Dello, Ghiberti, Brunelleschi, Andrea da Buggiano, Donatello, Nanni di Banco, Verrocchio und Michelozzo. Ob die letzte Notiz mitten im Text abbricht, oder abgeschlossen ist, lässt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlicher ist das Letztere. Jedenfalls aber war mit ihr das Originalmanuscript Gelli's nicht abgeschlossen, wie aus einer Stelle in der biographischen Notiz über Giotto erhellt, wo sich der Autor auf eine im Verlaufe seiner Schrift folgende Biographie Michelangelo's beruft (la quale cosa si è ritrovata . . . . . in Michelangelo come diremo di sotto). Im Zusammenhalt mit einem Passus der Einleitung seiner Schrift (ho raccolto la vita et alcune de le opere della maggior parte di quegli che si son in queste arti exercitati) müssen wir daraus folgern, dass es nicht nur bei der durch das Futurum ausgedrückten Absicht geblieben war, dass sich zum Mindesten an die vorhandenen noch mehrere andere Biographien angeschlossen haben, da diese doch nicht „den grösseren Theil“ der florentiner Künstler behandeln. Die Entstehungszeit des Manuscripts lässt sich zwischen den Jahren 1542 und 1563, dem Todesjahr Gelli's fixiren. An zwei Stellen findet sich der Palazzo vecchio als Palazzo del Duca angeführt, welchen Namen er erst bekam, nachdem ihn Cosimo I. i. J. 1540 bezogen hatte; an zwei anderen Stellen aber (Notiz über Giotto und Orcagna) wird das zu Ende 1541 enthüllte jüngste Gericht der Capp. Sistina erwähnt. Ja, der Zusatz „fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo“ an der ersten der beiden Stellen lässt sich sogar dahin deuten, dass die Schrift Gelli's erst nach dem Tode Paulo's III. verfasst sei, also dem Zeitraum zwischen 1550 und 1563 angehöre. Gelli schrieb demnach vor der Entstehung der beiden Abschriften des Libro del Billi im Cod. Petrei

(1565—1570) und im Cod. Strozziano (letztes Drittel des 16. Jahrhunderts), aber nach jener des Originals Billi's selbst (1519—1531), wahrscheinlich auch nach dem Anom. Gaddiano (1542—1548) und nach der ersten Auflage der Vite Vasari's (1550).

Betreffs der Quellen, deren sich unser Verfasser bediente, ergab ein genauer Vergleich seines Textes mit dem der eben angeführten Schriften, sowie des Commentars Ghiberti's (wegen Raummangels müssen wir uns darauf beschränken, hier nur die Ergebnisse desselben zu verzeichnen, ohne auf die Beweise dafür im Einzelnen einzugehen), dass Gelli ausser dem letztern, den er zu kennen in einem Passus der Notiz über Ghiberti ausdrücklich hervorhebt*), auch noch das Libro del Billi, vorzugsweise aber jenen „primo testo" benutzte, auf den sich der Anonimo Gaddiano in zwei Randglossen ausdrücklich beruft, den er aber ausserdem auch sonst für seine Compilation ausgebeutet hat (s. unsere Ausgabe seiner Schrift im Arch. stor. ital. 1893 I, 39 ff.; S. 27 ff. des Separatabdrucks). Diesen selbst dagegen hat Gelli ebensowenig gekannt, als er den an Daten bedeutend reichern Vasari und — für die Biographie Brunelleschi's — Manetti ausschrieb. Einiges verräth sich ausserdem durch Form und Inhalt als Zusatz des späten Cinquecentisten, so manche der mit Vorliebe erzählten Künstleranecdoten — wenn nicht auch sie aus dem „primo testo" stammen, da sie, und überdies noch einige mehr, auch bei Vasari, der aus dieser Quelle ebenfalls schöpfte, vorkommen (dagegen hat dann auch wieder Gelli einige solche, die bei Vasari fehlen, so die Erzählung, wie Brunelleschi den Riss seiner Kuppel im Sande vor Porta alla Croce aufzeichnet, und wie Donatello den Lohn für seinen Gattamelata von den Venezianern herauslockt) — sodann einzelne historische Excurse (so der — übrigens falsche — Bericht über den Erwerb von Pisa in der Notiz über Starnina, der über die Pest von 1348 in jener über Orcagna), namentlich aber das wiederholte Hereinziehen der Autorität oder einzelner Aussprüche Michelangelo's, des bedingungslos angestaunten Künstlerhelden des späten Cinquecento, in den Text, selbst an Stellen, wo dies sich deutlich als spätere Interpolation verräth (vgl. schon eine Stelle der Einleitung, dann die drei oben erwähnten Bezüge auf ihn in der Notiz über Giotto und über Orcagna, und ausserdem nochmals einen vierten in der ersteren, das bekannte

*) Oder hat er das „secondo che schrive egli (Ghiberti) medesimo" nur aus dem Text einer der andern von ihm selbst benutzten Quellen mit ausgeschrieben? Fast scheint es so, denn wie wäre es sonst erklärlich, dass er diese Phrase mit einer Angabe in Verbindung bringt, die sich in dem Commentar nicht findet, mehrere Arbeiten Ghiberti's (den h. Matheus, das sog. Siegel Nero's und vor Allem die zweite Baptisteriumspforte) garnicht anführt, manchen einen falschen Standort anweist (dem Täufer das Baptisterium statt Or Sanmichele), auch solche erwähnt (molte altre opere a Roma), wovon Ghiberti selbst schweigt, endlich einzelne Thatsachen, im Widerspruch mit Ghiberti registrirt (z. B. dass nicht sechs Meister, sondern nur Ghiberti und Brunelleschi Concursarbeiten für die Baptisteriumspforte anfertigten).

Dictum über die absolute Vortrefflichkeit der Kuppel Brunelleschi's, das auch Vasari schon in der ersten Auflage der Vite bringt, den hier zum ersten Mal auftauchenden Ausspruch über die Marcusstatue Donatello's — Vasari hat ihn erst in der Ausgabe von 1568, Varchi in seiner Leichenrede von 1564). Endlich scheinen auch einige in das Gebiet der Aesthetik hinübergreifende Aeusserungen viel eher auf Gelli als auf seinen quattrocentistischen Hauptgewährsmann zurückzuführen. So der interessante Ausspruch in der Biographie Giotto's (den Gelli übrigens durch den ihn einführenden Satz: e fra l'altre cose osservo queste nelle sue pitture als von sich selbst herrührend kennzeichnet), dass der Meister der Erste gewesen sei, dem die Beseelung seiner Gestalten von innen heraus gelang, worin er ihm — in seiner für das Cinquecento characteristischen Einseitigkeit — Michelangelo als einzig erfolgreichen Nacheiferer, ja als directen Nachahmer an die Seite stellt; so auch das Aperçu in der Notiz über Starnina, worin er die Malerei als stumme Poesie, diese als redende Malerei bezeichnet.

Um aber den geneigten Leser in die Lage zu versetzen, wenigstens das wichtigste Ergebniss unsrer Untersuchung nicht ganz und gar auf Treu und Glauben hinnehmen zu müssen, geben wir in Folgendem den Gang der Argumentation, die uns dazu führte, als Gelli's Hauptquelle den „primo testo" zu erkennen. In seiner im Uebrigen dem Libro del Billi nachgeschriebenen Notiz über Nanni di Banco hat der Anonimo Gaddiano eine dessen Statue des h. Eligius an Orsanmichele (die Billi nicht anführt) betreffende Ergänzung eingetragen, welche er in einer Randglosse als dem „primo testo" entnommen angiebt (s. a. a. O. S. 75 u. 307; S. 63 u. 114 des Separatabdrucks). Ausser ihm schreibt keine der uns bekannten Quellen dies Werk dem Nanni zu, selbst Vasari — offenbar auch aus jenem schöpfend — giebt sie ihm nur hypothetisch. Nun finden wir aber bei Gelli den h. Eligius in der Reihenfolge der Werke Nanni's an der gleichen Stelle angeführt, an der ihn auch der Gaddiano in seinem dem Billi entnommenen Verzeichniss der Arbeiten Nanni's aus dem primo testo eingeschaltet hat (irrthümlich ergänzte Gelli dabei das „sto Lo" seiner Vorlage — so hat es auch Gaddiano daraus copirt — in „santo Lorenzo"), und da unser Verfasser seine Notiz über Nanni nicht dem Gaddiano entnahm, den er — wie ein Vergleich seines eigenen Textes mit dessen entsprechenden Partien unzweifelhaft ergiebt — überhaupt nicht kannte, so folgt daraus, dass er sie nur aus dem „primo testo" copirt haben konnte. Sie weicht denn auch in ihrer Textfassung von derjenigen bei Billi, der zweiten Hauptquelle Gelli's wesentlich ab. — Von den fünf Statuen Donatello's am Campanile führt Gelli blos drei an: den Jeremias (Salomo, Fr. Soderini) und David (Zuccone, Giov. Cherichini) an der Vorder- und den Abraham und Isaak an der Rückseite. Billi registrirt blos zwei davon, Vasari und der Gaddiano dagegen sechs; der Letztere aber fügt seiner betreffenden Textstelle die Randbemerkung hinzu: „Informarsene che nel primo testo dice solo di dua dinanzj ritratte al naturale e uno Habram di dreto" (a. a. O. S. 65 u.

67; S. 51 u. 53 des Separatabdrucks). Dies stimmt nun vollkommen mit den Angaben bei Gelli, so dass wir auch hier wieder auf den „primo testo“ als seine Quelle geführt werden. Weist uns in den angegebenen zwei Fällen das Zeugniss des Gaddiano ausdrücklich auf diesen Letzteren, so thut dies nicht minder, wenn auch blos indirect, eine Reihe anderer Stellen bei demselben Compilator, die mit den Angaben bei Gelli übereinstimmen, aber nicht aus Ghiberti's Commentar und Billi, den beiden andern gemeinsamen Quellen des Gaddiano und Gelli's genommen sind. Wir führen als solche an: die Daten über Andrea Taffi und die Pietà Giotto's über der Seitenthüre von S. Croce, die Angabe, Stefano lo scimia sei der Vater Giottino's gewesen*), die Nachrichten über die Vaterschaft, den Beruf und die Vermögensverhältnisse Agnolo Gaddi's, die ganze Notiz über Antonio da Venezia, jene über Capp. Barbadori, wie das Weihwasserbecken darin in der Biographie Brunelleschi's, und über die zweite der Prophetenstatuen Donatello's an der Domfaçade (den sog. Poggio Bracciolini).

In der Benutzung seiner Quellen ist es schwer, unserem Compilator eine bestimmte Methode nachzuweisen, soviel indess ergiebt sich doch, dass er sie nicht zu gegenseitiger Ergänzung verwendet hat. Den geringsten Theil bilden jene Notizen, worin sich eine directe Benutzung von Ghiberti's Commentar zu verrathen scheint. Es sind dies Theile der Biographie Giotto's, die Notiz über Stefano mit Ausnahme jener oben erwähnten Nachricht, Einzelnes in der Notiz über Orcagna, die Biographie Ghiberti's, mit manchen Angaben indess, die dort und auch anderswo nicht vorkommen. Dieser Umstand sowie die nicht wenigen Unrichtigkeiten, die sich darin eingeschlichen haben, während manche Phrasen wieder wörtlich den Text der Commentarien wiedergeben, lassen uns zu der Ansicht neigen (die wir schon oben angedeutet haben), Gelli habe sie gar nicht im Wortlaut gekannt, und was er scheinbar ihnen entlehnt, sei schon in dem „primo testo“ daraus hineingearbeitet und aus diesem dann von Gelli in den seinigen aufgenommen worden. — Stärker ist von unserem Compilator das Libro del Billi ausgebeutet worden. Ihm sind entnommen: die Notiz über Giottino nach Reihenfolge und Zahl der registrirten Werke (mit Ausnahme zweier Angaben, die wohl aus dem „primo testo“ eingeflickt wurden); ebenso die über Taddeo Gaddi, wobei eine Flüchtigkeit im Text und eine falsche Angabe, die auch schon bei Billi so vorkommt, unterläuft; die Biographie Starnina's (mit eigenen Zusätzen Gelli's, die nicht dem „primo testo“ entstammen), Lippo fiorentino's (wörtlich fast), Dello's (abgekürzt, Einzelnes wörtlich nach Billi), die Einleitung, sowie die Partie der

*) Auch Vasari hat diese Nachricht schon in seiner ersten Ausgabe. Wenn er sich dabei auf Ghiberti (fälschlich, denn bei ihm findet sie sich nicht), auf Ghirlandajo's Ricordi und auf „certi stratti“ als auf seine Quellen beruft, so werden wir nunmehr die letzteren mit dem „primo testo“ Gaddiano's zu identificiren haben, da, wie wir in unserer Ausgabe desselben (a. a. O. S. 40 u. Anm. 23 auf S. 106; S. 28 u. 94 des Separatabdrucks) nachgewiesen haben, der „primo testo“ nicht identisch mit Ghirlandajo's Ricordi war.

Biographie Brunelleschi's, die sich auf seine übrigen Arbeiten ausser der Domkuppel bezieht (in genauer Reihenfolge Billi's und so ziemlich mit seinen Worten, — der die Domkuppel behandelnde Theil jedoch aus dem „primo testo"), die kurze Notiz über Buggiano (dem fälschlich der Taufname Niccolo beigelegt wird) ganz, Einzelnes in der über Donatello, sogar wörtlich (ihr Gros nach dem „primo testo"), wobei sonderbar für einen in Florenz so gefeierten Meister manches Versehen, manche Auslassung unterläuft (es fehlt die eine der Sacristeithüren in S. Lorenzo, der h. Petrus an Orsanmichele, die Annunziata der Cavalcantikapelle wird als „mitria" (?) angeführt, die Autorschaft Donatello's für das Cosciagrab angezweifelt, zwei der Statuen am Campanile und der Gigante an der Domtribüne fehlen, ebenso das Lavatojo in der Sacristei von S. Lorenzo). Die übrigen Biographien sind nach dem „primo testo" compilirt; es sind diejenigen Cimabue's, Giotto's (s. oben), Buonamico's, Ghiberti's (s. oben), Nanni's di Banco, Verrocchio's und Michelozzo's ganz, die Brunelleschi's und Donatello's zu grossem Theile, die Giottino's und Stefano's in einzelnen Angaben.

Fragen wir schliesslich nach dem Ergebniss an seither nicht bekannten, positiven Daten, die wir aus der neuen uns durch Gelli in weiterem Umfange als seither erschlossenen Quelle des „primo testo" schöpfen, so erscheint ihre Summe in der That sehr bescheiden. Dies kann uns aber kaum Wunder nehmen, wenn wir uns erinnern, dass schon der Anon. Gadd. und Vasari den „primo testo" vor Gelli ausgebeutet haben. Da wäre die Nachricht über ein Tabernakel Giotto's am Lungarno Gianfigliazzi (Vasari I, 451 schreibt es dem Stefano fiorentino zu), die Angabe, Orcagna sei Schüler Agnolo Gaddi's gewesen (was chronologisch nicht angeht), habe das Hochaltarbild für S. M. Novella gemalt (wohl eine Verwechslung mit demjenigen der Capp. Strozzi) und Orsanmichele erbaut (was auch nicht geht) sowie in S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa gemalt; die Anführung einer S. Humiliana von Buffalmaco in S. Pancrazio, die Erwähnung eines Libro di prospettiva von Ghiberti, und des Namens seines Gefährten bei der Reise nach Pesaro (Piserino), sowie von Arbeiten des Meisters in Rom (s. oben); die Angabe, dass das von Brunelleschi für die Brüder Busini gebaute Haus im Borgo Santa Croce lag (wodurch die Vermuthung, dass es der heutige Pal. Bardi am Eingang des genannten Borgo sei, Bestätigung gewinnt), endlich der Ausspruch über Verrocchio: „fecie molti torsi et molti gietti igniudi ed altro, et questo fu perchè era huomo che si dilettava molto di designare."

C. v. F.

Architektur.

L'art arabe par **Al. Gayet.** (Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts, Paris 1893). 8°, 316 S., 165 Textabbildungen.

Nach Pascal Coste's dilettantischer Arbeit, nach der ernsteren Production Prisse d'Avennes' und nach Bourgoin's erschöpfender Darstellung der Formen arabischer Kunst war es ein brennendes Bedürfniss, ein Werk

über die Kunst der mohammedanischen Völker und speciell über die arabische Kunst zu besitzen. Al. Gayet hat es unternommen, diesen dankbaren Stoff zu bearbeiten, er hat aber mit seinem Werke, wir wollen es vorausschicken, mehr Böses gestiftet als Gutes. Sein Vergehen ist um so grösser, als er in dem einschlägigen und vorzüglichen Werke von Stanley Lane-Poole „The art of the Saracens in Egypt" in grossen Zügen den Weg vorgezeichnet gefunden hat. Gayet gefällt es aber, selbstgeschaffene Bahnen zu wandeln; wir wollen ihm da einmal folgen.

Die von dem Autor verfochtene Theorie ist, in Kürze zusammengefasst, dass der arabische Stil in allen seinen Aeusserungen koptisches Product sei. Es ist hier nicht der Ort, um anderen Anschauungen Geltung zu verschaffen, es sei nur gestattet, die Unhaltbarkeit dieser Theorie zu begründen mit dem Hinweis auf die verschiedenen Einflüsse, die die arabische Cultur in Folge der wechselnden Geschichtsmomente des mohammedanischen Reiches zu erleiden hatte. Es sei hingewiesen auf die den ganzen Orient beherrschende Cultur der Spätantike, von der die egyptisch-frühchristliche (koptische) nur ein schwacher Trieb war. Es sei hingewiesen auf die Uebereinstimmung der Producte der Gesammtkunst in allen Ländern des Islams vom fernen Osten bis zum entlegenen Westen. Waren überall die Kopten die Culturträger? Wie kann die Geschichte nicht weitere Notiz genommen haben von einem solchen civilisatorischen Factor der frühchristlichen Zeit?

Der Autor nimmt nicht Notiz von Geschichtsetappen wie das Erscheinen der Kreuzfahrer, er übergeht stillschweigend die hochwichtige Epoche des persischen Einflusses, deren Eindruck selbst auf das gesellschaftliche Leben von so nachhaltiger Wirkung war.

Gayet, der so gern jede Aeusserung der Cultur auf eine seelische Regung zurückführt, vergisst schliesslich, dass der christliche Egypter mit dem mohammedanischen Egypter nichts zu schaffen hat. Uebernimmt ein Volk einen existirenden Glauben, so geht in ihm sein seelisches Ich auf. Transitorische Aeusserungen haben kein Gewicht, sie sind die natürlichsten und unausbleiblichsten Erscheinungen bei allen Dingen dieser Welt. Wo könnte auch der Mohammedaner in seinem reellen Glauben dem Mysticismus Raum anweisen? Wo lässt das klar umschriebene Dogma der Speculation Zutritt? Die Mystiker, die der Mohammedanismus aufweist, sind importirte Factoren, aus dem Studium der fremden Philosophie entstanden; sie sind fremde Pflanzen im Garten Mohammed's.

Theorie ist aber Theorie und ihr Gebiet ist mit Irrlichtern besäet. Gayet gefällt es, sich auf gewähltes Gebiet zu stellen; das ist eines jeden Menschen Recht. Was wir ihm aber vorwerfen müssen, ist, dass er durch den vermeinten Mysticismus Alles erklären zu müssen glaubt. Alle Elemente, die man sonst bei der Bildung eines Stiles zusammenwirkend denkt, haben bei Gayet keine Gültigkeit; dem elementarsten Factor der Constructions-Entwickelung, der Empirie, wird keine Rechnung getragen. So „fühlt" der Autor in der Differenz zwischen den Kirchen

von Byzanz und den koptischen seelische Momente, wo ein Anderer klimatische Bedingungen und Eigenthümlichkeiten der Bauweise erblickt. Und selbst dort, wo Gayet die Empirie ein Wort reden lässt, wie bei der Kuppelform der Kopten (wo er dieselbe durch die Bauweise erklärt), dort glaubt er diesen richtigen Gedanken mit einem seelischen Motiv erläutern zu müssen indem er findet (pag. 80) „. . . le plein cintre était trop en opposition avec son spiritualisme, il l'avait repoussé, de même que la coupole byzantine . . .“ Diese und die folgende Seite sind überhaupt lehrreich. Man kann da lesen, dass die „premiers deïrs (der Kopten) n'eurent pas de coupole . . .“ und dass „un sentiment dominait le Copte qui manquait au Grec, celui de l'infini. À la longue cependant la nécessité absolue en certains cas de couvrir un espace carré d'une voûte, le poussa vers une solution qui ne blessa pas trop ses croyances; sans trop d'efforts il y arriva.“ Genug, der Kopte vermittelt die Kuppel mit dem Quadrat, indem er dasselbe durch Anbringung der Nischen (petite arche) in ein Achteck umwandelt. Bei der Ankunft des mohammedanischen Eroberers Amr' „il oublie tout cela pour revenir à la plate-bande.“ Dies gefällt Gayet besser. Er sieht auch in der Thatsache, dass der Baumeister der Moschee des Ibn-Tulun, trotz des Wunsches dieses Fürsten eine feuersichere Moschee zu bauen, nicht Gewölbe, sondern eine flache Holzdecke angewendet hat, nichts anderes als eine „réaction pour y revenir (à la plate-bande)“. Ich möchte darin eher einen Beweis sehen, dass der Typus der Moschee bereits geschaffen war und jedem Experimente die Thüre verschlossen blieb.

Willkürlicher verfährt der Autor aber nie als in der Beurtheilung der Kunstperiode des Kaïtbaï und Ghuri. Alle Welt bewundert die gelungenen Lösungen in der Anlage der Bauten, die in die Regierungsperiode dieser Sultane fallen. Die Schönheit und der Reichthum der Ornamente, die ihre Erzeugnisse bedecken, die Verschwendung, mit der Gotteshäuser und Profanbauten errichtet wurden, alles dies sind Erscheinungen, die sich organisch an die letzte Glanzperiode der mohammedanischen Cultur anreihen. Aber die Türken sind vor der Thüre, schon pochen sie mit ehernen Fäusten an die Thore der Khalifenstadt. Gayet nun sieht in den Bauwerken des unglücklichen Sultan Ghuri bereits die Schatten, die diese grossen Ereignisse vorauswerfen. Nach einer eben so ungerechten Kritik über die inneren Linien der wirklich prachtvollen Madrassa dieses Sultans und der Marmorpolychromie, wo „le noir y domine; l'or la noie“ (es giebt da gar kein Gold in den Mosaiken) sagt Gayet: „on sent derrière ce décor une société inquiète, absorbée dans une pensée triste: l'art n'est plus l'image de sa vie, mais le ressouvenir d'une gloire disparue pour jamais ....“

In der Durchführung seiner Theorie ist der Autor wenig scrupulös. Die Geschichte, die Gayet dem Historiker el-Humany nacherzählt, laut welcher der Wiederaufbau des Heiligthums der Araber (zwei Jahre vor dem Islam) aus Egypten in Gedda gestrandeten Kopten zugeschrieben wird, beruht auf einem Irrthum. Gayet hat ohne Zweifel aus der Uebersetzung Wüstenfeld's geschöpft. Diese Uebersetzung ist insofern falsch, als es im Originale

„rumi“ und nicht „Kibti“ heisst.[1]) Damit verlieren mehrere Seiten seiner Theorie jedes Recht der Existenz.

Bei dem Baue der Ibn-Tulun Moschee nennt Gayet den Meister wieder einen Kopten, der einem Griechen Platz machen muss, weil er der Aufgabe nicht gerecht werden kann. Schade, dass die Quellenangabe dieser Geschichte fehlt; in Mahrizi steht nichts davon. Anlässlich der Einweihung der Moschee erwähnt er (pag. 52) „.... des mosaïques paraient les murs jusqu'aux frises ....“ Die Wände dieser Moschee besassen nie Marmorschmuck. Aber da betreten wir ein Terrain, auf dem der Autor das Unglaublichste leistet. Nach der Beschreibung der Paläste der Fatimiden (pag. 75) stossen wir auf die Stelle: „rien n'est resté de ce palais, et tout au plus peut-on en trouver la place, certains pans de murs, certaines salles existent encore, perdues au milieu de masures sordides adossées à leurs pieds.“ — Von Resten dieser Paläste ist aber ebensowenig zu sehen wie von den Mosaïken, die die Fussböden der Liwans der Sultan Hassan-Moschee bedeckten, deren er pag. 172 erwähnt.

In der letzterwähnten Moschee erblickt der Autor wieder das Werk eines Kopten „qui, détail curieux, a apposé par rébus sa signature au portail du temple: un porche d'église copte, une croix et une colombe tenant la branche d'olivier.“ Ja, es giebt da eine Kirchenfaçade; ob sie aber eine koptische ist? Das Tympanon über der Thüre, der halbkreisförmige Dom, sind das Elemente der koptischen Kunst? Ich dachte ja, dass nach dem Autor der Kopte einen Abscheu gehabt hätte, solche rein byzantinische Architecturtheile in seiner von Mystizismus geschwängerten Künstlerseele aufkeimen zu lassen. Was aber das Kreuz und die Taube anbelangt, die Gayet dort zu erblicken angiebt, so habe ich vergebens danach gesucht. Diese Taube ist eine — Ente.

Die ungenügende Vertrautheit des Autors mit dem von ihm bearbeiteten Gegenstande macht sich vielfach bemerkbar, wenn wir auch darauf verzichten müssen jeden einzelnen Fall zu erwähnen.

Bei der Behandlung der Azharmoschee zeigt sich besonders das Touristenhafte des Buches. Gayet ignorirt, dass diese Moschee in ihrer heutigen Form das Product von acht Jahrhunderten ist. An den Moëzz'schen Kern kamen im Laufe der Zeit nicht weniger denn fünferlei Zuthaten hinzu, die fast ebenso vielen Epochen angehören. Es ist daher unrichtig, von einer Azharmoschee zu sprechen, ohne von dem Hervorgehobenen Notiz zu nehmen. Deshalb schreibt Gayet der Moëzz'schen Moschee (pag. 76) 380 Säulen zu, wo doch davon ein Drittel dem Anbaue des Abdel-Bahmān aus dem XVIII. Jahrhunderte gehört.

Es ist die natürliche Consequenz, dass Gayet dann folgenschwere Unrichtigkeiten über diese Moschee vorbringt, wie (pag. 79) „les minarets d'El-Azhar datent du Xme siècle“, wo doch ihr ältester Thurm, der des

[1]) Siehe das gründliche Werk von Ignácz Goldziher: Az Iszlám, Tanulmányok a muhamedán vallás története Köréből, Budapest, 1881 pag. 280.

el-Akbogha aus dem XIV. Jahrhunderte stammt, oder (pag. 78), wo er ein Säulenkapitäl (Fig. 18) der Moëzz'schen Zeit zuschreibt, während es der Zeit Kaïtbaï's angehört; er irrt sich also um mehr als fünf Jahrhunderte. Den schlagendsten Beweis seiner krassen Unvertrautheit mit dem Wesen der arabischen Kunst giebt der Autor im III. Buche (pag. 86), wo er von der „formation du décor polygonal" spricht. Der Autor nimmt zur Basis seiner Theorie zwei Thüren der Azharmoschee indem er sie von der Zeit des Moëzz datirt, also vor 972. In Wirklichkeit trägt die eine den Namen des Enkels des el-Moëzz, aber auch diese ist schon reparirt. Man unterscheidet leicht die alten Felder von den neuen: Gayet bringt in seinem Beispiele (Fig. 24) gerade ein Feld von den letzteren. Was wird aber der Leser dazu sagen, wenn er erfährt, dass die zweite Thüre, die er der Fatimidenzeit zuschreibt, ein Product aus dem — XV. Jahrhundert ist? Jedem, selbst dem Laien muss die absolute Verschiedenheit der Ornamentik an den zwei Thüren auffallen. Derjenige, der nicht Gelegenheit gehabt hat, sich intimer mit der Entwickelung der arabischen Ornamentik zu befassen, wird zum Mindesten die beiden Objekte als ungleichen Stilen angehörig erkennen, so sehr unterscheiden sie sich von einander; nur Gayet findet, bei der Besprechung der zweiten Thüre, dass „rien ne différience la facture de ce décor de celle de la première porte . . . ."

Ein wohlmeinender Freund muss ihn auf den Irrthum aufmerksam gemacht haben, denn der Autor nimmt Gelegenheit, am Ende seines Buches in den Errata den Fehler gut machen zu wollen. Und wie thut er's? Er schiebt den Irrthum einer falschen Pagination zu, indem er hinzusetzt: „ces deux portes datent du règne de Kalaoun." Aber die beiden Thüren stammen auch nicht aus der Zeit des Kalaun,[2]) die eine ist um 300 Jahre älter, die andere um 200 jünger als die Epoche dieses Regenten. Auf solche Basis baut Gayet seine Theorien auf!

Das Capitel über die glasirten Kacheln trifft nicht zu, ebensowenig dasjenige über die Glasindustrie, namentlich nicht, was die Inschriften der Lampen betrifft. Seine Ansicht über die kleinen Glasscheiben („petits disques"), die er noch „monnaies fiduciaires" nennt, ist ein überwundener Standpunkt. Heute weiss alle Welt, dass sie nichts Anderes als Maassstempel sind.

In dem Capitel über Bronzearbeiten nimmt er wieder Gelegenheit, die Producte durch das historische Moment zu beurtheilen, und dabei passirt es ihm, ein Erzeugniss der Glanzperiode zu verpönen, weil es zufällig an einem Bau versetzt ist, welcher einer Epoche angehört, die dem Verfall der Kunst vorhergeht. Wir meinen die schönen Thürflügel des Sultan Hassan, die vom Sultan el-Mouayyed von der ursprünglichen Stelle an seine Moschee gebracht wurden.

Anlässlich der Wappen (armoiries) lesen wir (pag. 280) „tel souverain

[2]) Schreiber dieser Zeilen hat Gelegenheit genommen, in seinem Catalogue sommaire des monuments exposés dans le musée de l'art arabe, mehr über den Stoff zu sagen.

remaniait ses armes." Irrthum. Das Wappen war ein Tribut des Mamluken. Sobald der Mamlukenemir Kaïtbaï Sultan wurde, hatte er kein Wappen mehr. Die Scheiben mit Inschriften zur Ehre des Regenten waren nie Wappen (Fig. 147), wie der Autor meint.

Das Werk ist mit einer Anzahl schöner Illustrationen versehen. Wir können leider auch hier grobe Fehler nicht unerwähnt lassen, die um so strenger zu rügen sind, als sie — wir wollen es zur Ehre des Autors glauben — nur der Nachlässigkeit zuzuschreiben sind, einer Nachlässigkeit, die für das Werk von grösstem Nachtheile ist.

Um nicht über die Maassen lang zu werden, gebe ich die Fehler in der folgenden Tabelle mit entsprechender Correctur oder Kritik an:

Im Werke angeführt:	In Wirklichkeit:
Fig. 17. Aus der Azhar Moschee, Epoche der Fatimiden (X. Jahrh.)	Vom Fenster des Sebils des Abdel-Rahmān Kathoda (XVIII. Jahrh.)
Fig. 18. Kapitäl der Gebetnische der Azhar Moschee.	Vom Sebil des Kaitbaï.
Fig. 20. Ist als Gesimsblume (merlon) angeführt.	In ein Rhombus eingeschlossenes Flächenornament.
Fig. 25. Thüre aus dem X. Jahrh.	Stammt aus der Moschee Gohar el-Kankabaï, errichtet gegen Ende des XV. Jahrh.
Fig. 31. Mosaik aus der Moschee des Sultan Hassan.	In dieser Moschee unauffindbar.
Fig. 34. Ein Gesimsstück aus der Sultan Hassan Moschee (1356).	Ein Gesimsstück aus dem Kloster des Sultan Mahmud (1750).
Fig. 45. Grab aus der Karafa (Friedhof im Norden und im Süden der Citadelle.)	Ein Theil der Moschee Khairabak in der Stadt.

Gayet bringt nicht weniger denn 10 Illustrationen, die er aus der Karafa herrührend angiebt. Abgesehen davon, dass es zwei Karafen giebt (Khalifen- und Mamlukengräber), hätte der Autor doch wenigstens ihre Situation zu bekannten Monumenten dortselbst näher bezeichnen können.

Ausserdem sind die Figuren 69, 70, 72, 73, 83, 84, 85, 92, 95, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 107, 111, 115, 128 und 156 mit falschen Namen angeführt; der Text der Inschriften der Figuren 122 und 140–143 ist unrichtig übersetzt. Und hierin haben wir nur die hauptsächlichsten Fehler hervorgehoben.

Die Umschreibung der arabischen Wörter können wir auch nicht ungerügt lassen. Man kann nicht von dem Abendländer verlangen (selbst von Gayet nicht, der selbstbewusst von sich sagt, in den Geist des Orients tief eingedrungen zu sein), dass er in den wenigen Monaten seines Aufenthaltes im Oriente, die seinem Ohre fremdklingenden Laute richtig niederschreibe: es ist aber billig, von einem Autor zu verlangen, dass er sich an einen Fachmann wende, um nicht Unrichtigkeiten zu bieten, wie sie in dem Werke Gayet's in grosser Zahl zu finden sind. Dazu sind Worte

falsch geschrieben, die sich heute im ganzen Westen eingebürgert haben. Wer kennt nicht die Ausdrücke mihrâb, meida, mahkama, und andere? und nun liesst man: mirhab, mahîdâah, mékhrémeh.

Andere Wörter sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt, so: Aghar (anstatt Hagar), Sakha (Sâra), mesdjide (?) = enceinte (hat mit der Umfriedung nichts zu schaffen), dekké (dikka), mouballighîm (mouballighîn), makhsourah (maksoura), Malaauakkal (Matauakkal), El-Kahîra (El-Kâhira), Zarah (Zahra), Neym (Negm), Khonson (Kansou), Kailagha (Kelga), Saladhar (Selâhdâr) etc.

Die bisher angeführten Mängel sind dem Positives behandelnden Theile des Werkes entnommen. Es käme nun der zweite Haupttheil zur Sprache, die philosophische Deutung, die sich überall breit macht.

Gayet giebt für die zuerst adoptirte Kuppel richtig die aus dem Materiale und der Bauweise nothwendigerweise entstandene Form an. Aber schon auf derselben Seite muss er bei dieser Formbildung den Hass des Kopten gegen den Byzantiner eine Rolle spielen lassen, und als aus dieser koptischen Kuppel „engendrée primitivement par une courbe elliptique" die nächste Form entsteht mit der Silhouette des „arc brisé aigu", was denkt man wohl, was hätte diese Fortentwickelung bewerkstelligt? Gayet hat die Antwort bald darauf gefunden: „elle fut dictée pas un sentiment de mélancolie profonde: elle apparaît comme une conception de la délectation morose" . . .

Gayet ist so sehr eingedrungen in die Philosophie des Polygons, dass er — wir haben dies bereits weiter oben zu erwähnen Gelegenheit gehabt — die Begebenheiten aus dessen Formen prophezeit. Er liest mit der grössten Leichtigkeit aus dem Muthwillen der Curven (mièvrerie des courbes tourmentées) in den Arabesken der letzten Fatimidenzeit des Reiches baldiges Ende. Und wirklich geht es schon vierzig Jahre nach der Documentirung dieses Muthwillens der Curven von dem Schauplatze der Geschichte ab (pag. 108). Nach einer solchen Auffassung des Wesens des polygonalen Ornamentes wundern wir uns gar nicht, auf eine Stelle zu stossen wie: „L'ornamentation d'une coupole se résumait donc pour l'arabe en une épure de géometrie. C'était pour lui l'énoncé d'un théorème d'esthétique: «Étant donné la coupole d'un monument, faire de sa surface interne une polygonie qui reflète telle pensée.»"

An einer anderen Stelle der „L'art arabe", lesen wir: „Une porte fort remarquable de Kaïtbaï est dérivée du carré et de l'octogone. Au centre, le motif est posé sur l'angle et ses divisions sont remplies par des hexagones étoilés. Rien ne peut rendre le trouble obtenu par ces assemblages; les carreaux entrecoupis paraissent les barreaux d'une prison." — Warum dieser Eindruck? Weil ein Jahrzehnt später Egypten ein türkisches Paschalik wird. Ich kenne die Thür, auf die Gayet speciell hinzielt, nicht. Ist sie aber wirklich aus der Zeit Kaïtbaï's, nun so bin ich gewiss nicht der Einzige, der ihre schöne Composition bewundern würde, ohne das Geringste von dem „trouble" zu verspüren.

Wir können den Autor am besten in jenem Abschnitt (p. 180) bewundern, wo er über die Philosophie der arabischen Kunst unter Anderem sagt: „Oui, je le répète, les Arabes furent de grands maîtres. Ils ont pénétré le sens des choses, ils en ont extrait les enseignements. Chaque ligne de leur dessin a renfermé un monde d'idées enchevêtrées; ils ont senti, d'autres ont vu: et ce n'est point, j'espère, nier la beauté de la plastique antique, que de prétendre qu'une mosaïque arabe contient infiniment plus de sensations que la plus parfaite des statues iconiques, fût-elle d'un Praxitèle. Celle-là est un frémissement de l'âme; celle-ci le moulage anatomique des muscles d'un hercule forain."

Kairo, März 1896. *Max Herz*, Architect.

Malerei.

Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Von Dr. theol. **Adalbert Ebner,** Domvicar und Professor am bischöflichen Lyceum in Eichstätt. Mit einem Titelbilde und 30 Abbildungen im Texte. Freiburg i. B., Herder's Verlagshandlung. 1896. gr. 8°. XII und 488 S.

Die Erkenntniss, dass der kirchliche Cultus und innerhalb desselben wieder die Liturgie, d. h. Alles was am Altare gesungen und gesprochen wird, das Hauptthema für die kirchlichen bildenden Künste im Mittelalter war und mithin als wichtigster Schlüssel zur Erklärung der mittelalterlichen Bilderkreise zu betrachten ist, erfährt immer auf's Neue Bestätigung, wie das bei einer im Grunde so selbstverständlichen Wahrheit ja auch gar nicht anders der Fall sein kann. Nur ist es für den Forscher durchaus nichts Leichtes, sich in die nach Ländern und Jahrhunderten überaus verschiedenen Gebräuche des mittelalterlichen Cultus so einzuleben, dass er die Verbindungsfäden zwischen diesen und den ihnen entsprungenen kirchlichen Bildwerken in jedem Falle sicher ziehen kann. Von einer Uniformirung des Gottesdienstes, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Tridentinum angebahnt und seither wenigstens in den wesentlichen Theilen für die ganze katholische Kirche erreicht worden ist, kann für die Jahrhunderte vor jenem Zeitpunkte keine Rede sein, mithin auch nicht von einer allgemein gültigen Regelung der Darstellungsgebiete oder einer daraus sich ergebenden, für alle Fälle stichhaltenden, Erklärungsweise. Hier ist für den Forscher die grösste Vorsicht nöthig. Selbst für Glieder des katholischen Clerus, die sich doch fort und fort im vollem Strome der mittelalterlichen Tradition bewegen, bedarf es einer besonderen, nicht immer mühelosen, Versenkung in das bunte Gewirr der mittelalterlichen Liturgie, und die Zahl der in solcher Richtung thätigen Cleriker, deren eigentliche Domaine dieses Forschungsgebiet doch wäre, ist daher selbst in unserer historisch denkenden Zeit

nicht gross, wie dies erst kürzlich von massgebender Stelle ausgesprochen worden ist.[1])

Mit um so grösserem Danke ist es zu begrüssen, wenn der Forschung des Laien die Wege geebnet werden zum Eindringen in speziellere Gebiete der für die Kenntniss der Iconographie unentbehrlichen liturgischen Entwicklung. Adalbert Ebner hat die mühevolle Arbeit begonnen, den ganzen handschriftlichen Nachlass der mittelalterlichen Liturgie zu sammeln und nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten zusammenzustellen, um mit diesem Riesenmaterial den Ausbau einer umfassenden Geschichte der Liturgie zu ermöglichen. Besonders erfreulich ist es, dass er sich zuerst dem wichtigsten Abschnitte zugewandt hat, dem Sacramentarium (Missale), dessen Inhalt ja recht eigentlich den Mittelpunkt des Gottesdienstes darstellte und mithin auch für die bildende Kunst von der weittragendsten Bedeutung wurde. Schon Delisle hatte auf die Wichtigkeit der Sacramentarien hingewiesen[2]) und Springer verfasste, hierdurch angeregt, seine bekannte Studie „über den Bilderschmuck der Sacramentarien im frühen Mittelalter".[3]) Sowohl für die Geschichte der Liturgie wie für die rein kunstgeschichtliche Entwicklung der Bilderkreise ist von dieser Handschriftengruppe noch Interessantes zu erwarten.

Ebner giebt in dem vorliegenden Bande zunächst nur den ersten Theil seiner Handschriftensammlung, das „Iter Italicum", d. h. das beschreibende Verzeichniss der auf dem Boden des heutigen Königreichs Italien befindlichen mittelalterlichen Sacramentarien, soweit er sie persönlich einzusehen oder sonst in Erfahrung zu bringen vermochte. Eine absolute Vollständigkeit wird von einer solchen Arbeit billig nicht zu fordern sein. Aber da im Ganzen 90 italienische Bibliotheken und Kirchenschätze mit mehreren Hunderten von Handschriften aufgezählt werden, die der Verfasser zum grössten Theile persönlich aufgesucht und sorgfältig durchforscht hat, so giebt dies allein schon einen Begriff von dem Umfange und der Reichhaltigkeit des hier dargebotenen Materials, das bisher nirgends auch nur annähernd in solcher Vollständigkeit zu übersehen war. In den dem beschreibenden Verzeichniss folgenden „Forschungen" werden dann Handschriften aus fast ebenso vielen ausseritalischen Bibliotheken erwähnt, ein Beweis, welches ausserordentliche Stück Arbeit der auf dem Gebiete der liturgischen Forschung schon mehrfach hervorgetretene Forscher bereits geleistet hat. Möchte es ihm vergönnt sein, dies mühevolle Werk rüstig zu fördern und namentlich bald sein „Iter Germanicum" fertig zu stellen. Denn die auf deutschem Boden befindlichen Sacramentarien haben für die deutsche Kunstwissenschaft begreiflicherweise noch weit mehr Interesse, als die zum grossen Theile noch kaum von der kunsthistorischen Litteratur berührten italienischen Handschriften, die allerdings ihrerseits mit gutem

---

[1]) Vergl. Friedrich Schneider im „Katholik". 1896. Heft 2, pag. 120.

[2]) Mémoire sur d'anciens Sacramentaires. Paris 1886.

[3]) Abhandlungen der kgl. sächs. Ges. der Wiss. XI. Bd., 1889.

Grunde wegen ihrer Wichtigkeit für die liturgische Entwicklung des Missale von dem Verfasser an die Spitze seiner Untersuchungen gestellt wurden.

Uebrigens befinden sich unter den im Iter Italicum beschriebenen Handschriften auch eine recht ansehnliche Zahl solcher von deutscher Herkunft. Namentlich viele Erzeugnisse der Regensburger und Fuldaer Schreibstube haben ihren Weg, zum Theil schon in recht früher Zeit, nach Italien gefunden. (Die Ueberführung fuldaischer Handschriften nach Rom ist ja durch einen Brief Ulrich von Hutten's bezeugt.) Die Thätigkeit der Fuldaer Schreibstube, deren Denkmäler Clemen seiner Zeit zusammenstellte (Repertorium XIII, 123 ff.), erhält sogar einen recht bedeutenden und interessanten Zuwachs, in erster Linie durch die Prachthandschrift aus dem 11. Jahrhundert auf der Capitelsbibliothek zu Udine (pag. 258 ff.). Die beigefügten Bilderproben beweisen, dass jene Handschrift die Fuldaer Malerschule auf einer höchst beachtenswerthen künstlerischen Höhe zeigt. (Vergl. dazu die Charakteristik jener Schule bei Clemen a. a. O. pag. 133 und 134). Es ist zu bedauern, dass Ebner den Aufsatz von Clemen nicht gekannt hat, da er ja zum grossen Theil dieselben Denkmäler behandelt wie jener. Interessant ist, dass er den Prachtcodex des 10. Jahrhunderts auf der öffentlichen Bibliothek zu Lucca nicht wie Clemen und Beissel (Ztschr. f. christl. Kunst VII, 79 ff.) und andere nach Fulda verweist, sondern auf Grund der textlichen Eigenthümlichkeiten in Mainz localisirt. Dieser Fall ist typisch für die Wichtigkeit solcher Untersuchungen: Dass die textliche Zusammenstellung für den Herstellungsort einer Handschrift unter Umständen schwerer ins Gewicht fällt, als stylistische Verwandtschaft der bildnerischen Ausstattung, mahnt jedenfalls zu grösster Vorsicht. Andererseits warnt Ebner selbst davor, etwa auf das Vorkommen bestimmter Heiligennamen hin allzu feste Schlüsse auf die Herkunft einer Handschrift zu wagen, da hierbei alle möglichen Zufälligkeiten mitspielen können. (Vergl. pag. 409 betreffend das Bernward-Evangeliar in Hildesheim).

Ebner theilt sein Werk in zwei Hauptabschnitte ein: A) „Quellen", B) „Forschungen". A 1 bringt die ausführlichen Beschreibungen der Handschriften mit möglichst genauer Angabe ihrer Herkunft und ihrer künstlerischen Ausstattung, A 2 eine Reihe bisher ungedruckter liturgischer Texte zur Aufhellung der Geschichte des Ordo missae. Die „Forschungen" behandeln sodann eine Reihe rein liturgischer und textgeschichtlicher Fragen und im letzten Abschnitt auf 25 Seiten den „künstlerischen Schmuck der Sacramentarien und Missalien nach seiner historischen Entwicklung". Mit Ausführlichkeit wird hier eine Geschichte des Praefationszeichens (der mit einem Kreuze verbundenen Buchstaben VD am Beginn der Messe) gegeben, an dem sich allmählich der künstlerische Schmuck der Handschriften entwickelte und um das herum er sich hauptsächlich, wie noch heute, gruppirte. Eine abschliessende Geschichte der Entwicklung des künstlerischen Missale-Schmuckes ist dagegen in dieser Arbeit nicht gegeben und auch nicht beabsichtigt. Ueberhaupt ist, bei allem Interesse, das der Verfasser im Einzelnen den kunsthistorischen Gesichts-

punkten bei seinen Forschungen zuwendet, doch das Hauptgewicht, wie billig, auf das rein Liturgische verlegt. Die kunsthistorische Ausbeute ergiebt sich, namentlich für die Einzelheiten, für Handschriftendatirung und -localisirung, für stilistische Untersuchungen, für Iconographie etc., mehr indirect, wenn man Seite für Seite sorgfältig durcharbeitet. Uebrigens sind die ganz vortrefflichen Register am Schlusse eine erfolgreiche Beihilfe hierzu. Sehr zu bedauern ist, dass die Ausstattung des Werkes mit Illustrationen durchaus ungenügend ist. Die meisten Abbildungen sind mit einem kleinem Amateur-Apparat aufgenommen und erfüllen weder was Klarheit noch was Umfang anbelangt ihren Zweck. Dann aber ist auch ihre Zahl nicht ausreichend. Wollte man überhaupt den kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt mit in den Vordergrund stellen, wie es der Titel des Buches und das Vorwort besagen, so hätte man der illustrativen Seite eine ganz andere Sorgfalt und Umsicht zuwenden müssen. Das überreiche hier zu Tage geförderte kunstgeschichtliche Rohmaterial wäre dadurch, mit einem Schlage, zu gangbarer Münze ausgeprägt worden und das Werk würde in ganz anderer Weise eine wahre Fundgrube für kunstwissenschaftliche Forschungen aller Art geworden sein, zumal es selten einem Forscher vergönnt sein wird, ein so weites Gebiet in solch' gründlicher Weise systematisch zu verarbeiten und auf Grund der so gewonnenen Uebersicht das Einzelne nach seiner Wichtigkeit abzuschätzen. Oder man hätte das Künstlerische von vornherein aus dem Spiele lassen sollen und den Ertrag der Arbeit nach dieser Richtung in einem besonderen rein kunstgeschichtlichen Theile verwerthen sollen. Dann wäre dieser letztere ein abgerundetes Ganze geworden, dem Hauptinhalte des Werkes wäre aber durch diese Ausscheidung kaum wesentlicher Abbruch geschehen, da er seinen hohen Werth für die Forschung in sich allein schon trägt und behält. Wir bitten dies nicht als einen Tadel, sondern nur als Rath für die künftigen Bände des Werkes zu betrachten, die uns der Verfasser hoffentlich, trotz des schweren körperlichen Leidens, das ihm schon bei der Bearbeitung des ersten Bandes vielfach hindernd in den Weg getreten ist, noch darzureichen vermag.

Jena. *Paul Weber.*

Hermann Dollmayr, Rafael's Werkstätte. (Separatabdruck aus dem XVI. Bande des Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895.)

Jede Rafaelbiographie muss sich bei der Besprechung der römischen Jahre auch mit der Werkstätte des Künstlers befassen. Durch die Ausscheidung des Antheils, den die Schüler an den Werken genommen haben, vermag man erst eine genaue Einsicht in die künstlerische Entwickelung der letzten Jahre des Meisters zu gewinnen. Diese nothwendige Aufgabe ist jedoch stets als eine heikle empfunden worden, da die litterarischen Nachrichten wie die Denkmäler selbst wenig gesichert sind. Der Vermuthung und Bilderbestimmung waren daher weite Schranken gesetzt. Besonders

ein nur allzu erklärlicher Grund hat das historische und stilkritische Urtheil fast noch jedes Rafaelbiographen getrübt: die Begeisterung nämlich für die Grösse des Meisters führte zu der Neigung, möglichst viele der als Rafael bezeichneten oder ihm zugeschriebenen Bilder seinem Namen zu erhalten. Was die Schüler daran geholfen hatten, wurde als Nebenzweck der Schilderung nur dann untersucht, wenn es zur Erklärung geringerer oder misslungener Leistungen dienen konnte.

Ganz anders verspricht das Resultat einer Untersuchung zu werden, die den umgekehrten Weg einschlägt und Ausgangspunkt wie Ziel allein in der Werkstatt und der Thätigkeit der Schüler erblickt. Diesen Weg hat Dollmayr in seiner ausführlichen Darstellung der Werkstätte Rafael's gewählt. Das Unternehmen war kein leichtes und nur auf Grund einer genauen Kenntniss der Handzeichnungen durchzuführen. Wir irren wohl nicht, wenn wir annehmen, dass die Kritik der Rafaelischen Blätter den Anstoss zu den Dollmayr'schen Studien gegeben habe. Gerade in dieser Frage versprach eine unerschrockene Negation Klärung zu bringen. So weit jedoch wie Dollmayr ist bisher Niemand gegangen, denn um die Grenze möglichst scharf zu ziehen, an der, gegenüber Rafael's klarem Wesen, das Schülerthum mit Nachahmungen, Missverständnissen und Uebertreibungen seine untergeordnete Thätigkeit beginnt, hat Dollmayr die Liste der anerkannten echten Rafaelischen Blätter bis auf wenige Nummern zusammengestrichen. Das Ergebniss dieser schonungslosen Sichtung soll aber nicht die Ruhmestitel Rafael's schmälern, um das Können seiner Schüler günstig zu beleuchten, sondern das Bild des Meisters von allen Schlacken befreien.

Dollmayr zeigt, wie sich die Werkstatt mit zwei Schülern aufthat, mit Giovanni Francesca Penni, der nach seiner ansprechenden Vermuthung als Malbursche — fattorino — den Meister aus Florenz nach Rom begleitet haben mag, und Giulio Romano, der erst hier in das Atelier eintrat. Aber die Anfänge der Werkstatt liegen ebenso im Dunkeln, wie die frührömische Thätigkeit des Meisters selbst. Nur das lässt sich sagen, dass die beiden jungen Leute noch zu tief in ihrer Lehrzeit steckten, um ihrem Meister bei der künstlerischen Arbeit anders als mit geringen Diensten zur Hand gehen zu können. Frühestens in der zweiten Stanze, im Heliodorszimmer, mögen sie bei unwichtigen Theilen der Fresken, an der Architectur und den Ornamenten, Verwendung gefunden haben. Aber dass sie schon selbständig hätten arbeiten dürfen, dem Meister gar bei Zeichnungen wie den Blättern zur Grablegung oder der Louvre-Zeichnung zur Vertreibung des Attila eine wesentliche Unterstützung hätten leisten können, ist ausgeschlossen. Allein bei der Landschaft auf dem Attilabilde will Dollmayr eine Ausnahme gelten lassen und sieht in ihrem idyllischen Character, der der urbinatischen Landschaftsstaffage wie sie Rafael gewohnt war, widerspricht, einen Grund, um sie als Erstlingsleistung dem Penni zuzuweisen. Die Stanza della segnatura, das Bibliothekszimmer des Papstes, ist also mit Ausnahme der Decke von

Rafael allein gemalt. Wie bekannt, lies er die Decken stehen, wie er sie vorfand, auch die des Baldassare Peruzzi im Heliodorszimmer. Dass in ihr noch Spuren von Melozzo geblieben seien, liess auch ich mich eine Zeit lang überzeugen. Doch benutze ich die Gelegenheit, Wickhoff und Dollmayr zuzustimmen, die sie ganz dem Sienesen zuschreiben. Die etwas schwerfällige Construction der Decke lässt sich in der That zwanglos aus den örtlichen Bedingungen und Peruzzi's früher Art erklären.

Das eigentliche Probestück, mit dem sich Penni und Giulio das Vertrauen des Meisters erworben haben, ist in dem zu Grunde gerichteten langen Corridor, der Vatican und Belvedere verbindet, verloren gegangen. Die ausgedehnten Flächen forderten von selbst dazu auf, jüngere Kräfte heranzuziehen, und hier an einer weniger bedeutsamen Stelle, als es die Staatsgemächer des Papstes waren, konnte eher ein Versuchsfeld für Anfänger eröffnet werden. Selbst wenn jedoch ihre Leistungen den Ansprüchen des Meisters nicht genügt hätten, so wäre er doch wohl oder übel auf sie angewiesen gewesen, als ihm ausser seinen malerischen Aufträgen das Amt eines Baumeisters von S. Peter auf die Schultern gelegt wurde. Von diesem Augenblick an wächst die Selbständigkeit der beiden Schüler. Hier beginnt auch für den Verfasser das Hauptstück seiner kritischen Arbeit; vor Allem handelt es sich darum, die nur aus Andeutungen Vasari's bekannte Thätigkeit Penni's mit klaren Linien zu bestimmen. Denn während Giulio Romano, an sich schon eine viel ausgesprochenere Persönlichkeit, durch Zeichnungen und seine umfangreichen Werke in Mantua gesichert ist, haben wir zur Characteristik Penni's nur schwache Handhaben, die in der wissenschaftlichen Untersuchung wenig Sicherheit gewähren. Von vornherein haben wir also zu erwarten, dass auch die vorliegende Arbeit einen Untergrund sich erst durch Hypothesen schaffen muss.

Dollmayr zeigt, schärfer und bestimmter als es Springer gethan, wie Rafael im Borgozimmer auch auf die Composition nicht mehr vollen Einfluss übt. Auf die Handzeichnungen glaubt der Verfasser kein Gewicht legen zu dürfen, da er für die Fresken der Stanzen nur ein einziges Blatt als echt anerkennt: die an Dürer geschickte Röthelzeichnung mit den beiden Hauptleuten. Selbst die von Springer noch für authentisch gehaltene Studie zu den Frauen des Borgobrandes (Röthelzeichnung der Albertina) weist Dollmayr mit viel Scharfsinn als Fälschung nach. Ebenso fallen die zum Theil sehr schönen Blätter weg, wie die Röthelzeichnung der Krugträgerin in den Ufficien und in der Düsseldorfer Academie, die Mauerkletterer in der Albertina und in Oxford, und die Ringergruppe aus der Ostiaschlacht (Oxford). Nach diesem negativen Resultat, das die Zeichnungen ergeben, hält sich Dollmayr an die Fresken selbst und unterzieht sich der mühsamen und undankbaren Aufgabe, aus der entstellten und verderbten Handschrift die Originalzüge Rafael's herauszulesen. Er glaubt, dass neben ihm allein Giulio gearbeitet hat, der für die schnelle und durch Skizzen und Vorzeichnungen genügend vorbereitete Arbeit an den Fresken geeigneter erschien als Penni, den der Meister zu Anderem aus-

ersehen hatte. Seine nach Dollmayr's Schilderung grössere Vertrautheit mit Rafael's Weise und die peinliche, gediegene Sorgsamkeit seiner Arbeit machte den älteren Schüler Penni unentbehrlich bei dem schwierigen und umfangreichen Auftrage, den der Papst gleichzeitig mit der dritten Stanze an Rafael vergeben hatte, bei den Teppichcartons. Nur auf den Hintergründen der Fresken, z. B. in der Volksscene auf den höchsten Treppenstufen des Borgobrandes und in den kämpfenden Gruppen bei den Schiffen der Ostiaschlacht will Dollmayr Penni's Hand erkennen. Im Vatican hätten also die Schüler ganz die Vertretung des Meisters übernommen, nur an den Sibyllen in Santa Maria della Pace und an der Galathee in der Farnesina liess er unberufene Hände nicht mithelfen.

Dagegen kennen wir schon aus Vasari's Bericht Penni's Theilnahme an den Teppichcartons und hätten auch ohne diesen Fingerzeig bei dem Missverhältniss zwischen Auftrag und Herstellungsfrist unterstützende Kräfte annehmen müssen. Die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung lassen aber Rafael's Antheil geringer erscheinen, als irgend Jemand vermuthet haben mag. Dollmayr meint, dass flüchtige Skizzen, wie das Windsorblatt zum Schlüsselamt Petri „die letzten Stadien in der Entwickelung des Werkes vor der Ausführung des Cartons bezeichnen“ (pag. 27). Auf Grund eines solchen Blattes musste also Gewandung und Durchbildung der Figuren ganz Sache des Schülers bleiben; diese Machtvollkommenheit der Schüler gerade an dieser „reifsten Leistung Rafael's“ wird gewiss Befremden erregen. Denn wenn auch die Composition, von jeher als das Werthvollste der Cartons gepriesen, durch ein Blatt wie die Windsorstudie Rafael gesichert bleibt, so haben doch die einzelnen Figuren, wie die gesammte Formengebung so viel Echtes und Bewundernswerthes, dass wir uns nur schwer an den Gedanken gewöhnen können, gerade diese besonderen Schönheiten des Cartons seien Grossthaten eines Penni. Welch weiter Weg künstlerischer Ueberlegung ist z. B. noch von der Modellfigur für Christus auf dem Windsorblatte des Schlüsselamtes bis zur Verkörperung von Würde und Hoheit, bis zu dem Adel der Erscheinung, wie sie die Gestalt Christi auf dem Carton zeigt! Hier müssen noch Zwischenstufen der Entwickelung in Skizzen, Studien, Correcturen und Vorzeichnungen durchlaufen sein, die sich unserer Kenntniss entziehen, die aber jedenfalls auf Rechnung Rafael's und nicht auf die Penni's zu setzen sind. Ganz gewiss hat Dollmayr das Richtige getroffen, wenn er an den Cartons der Theilnahme Penni's ein besonders weites Feld zuweist; aber das Organische, Gewaltige und Ueberzeugende der Formen und Gestalten dieser Schöpfung sticht zu sehr von den übrigen Arbeiten Penni's ab, als dass ein Blatt wie das in Windsor, das letzte und einzige Recept für ihn bei der Ausführung gewesen sein könnte. Das Ziel und die Richtung, in der sich die Dollmayrschen Ausführungen bewegen, sind unbestreitbar und klar hingestellt. Nur glaube ich, dass die Scheidung der Arbeit strenger und theoretischer ausgesprochen ist, als sie sich in der Praxis vollzogen haben mag. Die Hauptstütze, allerdings eine hypothetische, bildet in diesen Ausführungen die

Madonna di Monteluce, die Dollmayr erst auf seine eigene Taufe hin als Penni's Originalstück ins Gefecht führt. Schwerlich wird man sich vor dem Bilde des Eindrucks erwehren können, dass Vasari mit der Zuweisung an zwei Hände Recht hat. Dollmayr jedoch sucht diese Tradition zu stürzen und sieht hier nur die Arbeit einer einzigen Hand, die, da sie Giulio nicht angehöre, nur Penni's sein könne. Wahrscheinlicher ist es, wenn er zu zweien der Teppiche, deren Cartons verloren gegangen sind, als Originalskizzen Penni's vorschlägt: die Federzeichnung der Albertina für die Steinigung des Stephanus und die Röthelzeichnung in Chatsworth für die Bekehrung des Saulus. Doch muss hervorgehoben werden, dass diese Zuweisung keine gesicherte Thatsache ist. Bei der Natur des Materials wird es kaum je möglich sein, die Arbeit Penni's festzustellen, sondern nur durch Annahmen zu construiren. Ich glaube, dass Dollmayr Recht hat, wenn er die Anpassungsfähigkeit Penni's als seine stärkste Seite betont, denn auch Vasari hat, wie es scheint, ihn nicht mehr von dem Meister unterscheiden können. Welche undankbare Aufgabe für den Historiker, nicht anders als mit nachfühlender Seele diese unklare Persönlichkeit erfassen zu können! Denn Ausschnitte aus den durch Zeit und Uebermalung zerstörten Loggienbildern, wie das Köpfchen der Eva, pag. 47, vermögen wir nicht als Vergleichungsstücke hinzunehmen und in ihnen Penni's Urschrift zu erkennen. Fester umrissen ist Giulio's Individualität. Er hat den grössten Theil des Borgozimmers mit seinen Schlachtenbildern und grossen Actfiguren ausgeführt, bis ihn Penni nach Vollendung der Cartons ablöste und die letzten Fresken: Reinigungseid Leo III. und die Krönung Carl's des Grossen übernahm. Ihm ist auch der Hauptantheil an der Ausschmückung des Badezimmers für den Cardinal Bibbiena zuzuschreiben.

In noch höherem Grade als an den monumentalen Fresken wird Rafael an den decorativen Arbeiten seinen Schülern freie Hand gelassen haben. Wenn aber Dollmayr die Ausschmückung der Loggien sich als das selbständige Werk Giovanni da Udine's denkt, an dem Rafael schon deshalb keinen Antheil genommen haben könne, weil ihm Sinn und Begabung für diese leichte Zierkunst abging, so werden gegen diese Ansicht ernste Bedenken nicht unterdrückt werden können. Durch Briefe Castiglione's und Marcanton's kennen wir den Fortgang der Arbeiten in den Arcaden und besitzen die bestimmte Behauptung eines Mannes, der fast als Augenzeuge gelten darf, dass Rafael die Zeichnungen geliefert habe. Auch wird es uns schwer, in der ausgezeichneten Skizze zur Ländervertheilung (Windsor) die Hand eines Schülers zu erblicken. Vor Allem aber, wie ist denn in dem Falle, dass Giovanni da Udine nach eigenem Plan und gänzlich unabhängig verfahren sei, das Verhältniss Rafael's zu seinem Auftraggeber, dem Papste, zu erklären? Für ein Werk, das er auf seinen Namen übernommen und für das er Zahlungen empfangen hat, muss er doch wenigstens einen Finger gerührt haben. Obgleich wohl Dollmayr mit seiner Annahme hier über das Ziel hinausgeschossen hat, so finden sich dennoch gerade in diesem Capitel wichtige Aufklärungen, Früchte sorgsamsten Studiums. In

diesem Sinne rechne ich es dem Verfasser zum Verdienste, wenn er Giovanni da Udine als das grösste decorative Talent der Schule in den Vordergrund stellt. Wir sehen, wie die Ausschmückung des Vaticans in der grotesken Manier unter seiner Leitung — allerdings, wie ich glaube, in Abhängigkeit von Rafael — Fortschritte macht; wir sehen, wie Giovanni Veranlassung giebt, neue Hülfskräfte in Perino del Vaga, Vincenzio da San Gimignano, Pellegrino da Modena zuzuziehen, wie er schliesslich auch in Villa Madama den Haupttheil der Decoration durchführt. Die alttestamentlichen Darstellungen in den Mittelfeldern der Loggien, die sogenannte Rafaelbibel, sind natürlich nicht von ihm, sondern gehören bis zur zehnten Arcade Penni an, wo dann Perino del Vaga einsetzt.

Mit Recht sieht Dollmayr in den vielbewunderten Fresken der Villa Farnesina fast durchweg Schülerarbeit und zeigt, dass auch die Composition der Deckenbilder von Rafael unbeeinflusst geblieben und als eine der anmuthigsten Schöpfungen Penni's anzusehen ist. Ebenso theile ich des Verfassers Meinung, wenn er sagt, dass der Meister für die Constantinschlacht „auch nicht einen einzigen Federstrich gezogen habe", S. 91. Entwurf und Ausführung sind ganz auf Giulio's Rechnung zu setzen. Mit noch viel weniger Recht hat man den Namen Rafael's für die zweite Folge der Teppiche retten wollen.

Die Transfiguration, das letzte grosse Tafelgemälde des Meisters, wird in der Ausführung von Dollmayr als gemeinsames Werk seiner Lieblingsschüler bezeichnet. Dies mag stimmen. Ob aber die zugehörigen Röthelzeichnungen, wie z. B. die Actstudie zum heiligen Andreas in der Albertina, Tafel 38, nicht Fälschungen oder Copien sind, wäre wohl in Erwägung zu ziehen. Sie machen durchaus keinen originalen Eindruck, ebensowenig wie die Studie zum Joseph, die auf der folgenden Tafel, und die zum Apollo in der Farnesina, die auf der vorangehenden abgebildet sind. Mehr Gewicht würden Dollmayr's Forschungsergebnisse erhalten, wenn es ihm möglich gewesen wäre, Bilder wie die Heimsuchung und die sogenannte „Perle" in Madrid, die Teppichcartons im South-Kensington Museum zu London nicht nur in Braun'schen Photographien, sondern auch im Originale kennen zu lernen. Der Werth seines Urtheils wird durch diesen Mangel natürlich beeinträchtigt, der ihm zwar nicht zum Vorwurf gemacht werden soll, aber bei einem so ausgesprochenen Talent zur Kennerschaft um der Sache willen doppelt bedauerlich ist.

Ich füge nun noch kurz die Ansicht Dollmayr's über die letzten von ihm besprochenen Bilder bei. Was die Portraits anbelangt, so folgt er im Wesentlichen Morelli's Urtheil. Der Castiglione und das Doppelbildniss des Beazzano und Navagero sind echte Bilder; das Portrait des Inghirami in Pitti bleibt leider eine niederländische Arbeit; an dem Staatsportrait Leo X. sieht Dollmayr an dem Pelzwerk und der sauberen Durchführung des Details Giulio's Hand; die Bilder Bibbiena's in Pitti und das des Cardinals Passerini in Neapel haben nicht einmal mit der Schule etwas zu thun.

Auf Giulio's Antheil fällt der hl. Michael und die grosse hl. Familie

Franz I., mit Ausnahme der Gruppe um den Engel links, die Penni zugehören soll; ferner wahrscheinlich das Louvreexemplar der Madonna von Loretto, die Madonna unter der Eiche und die Johanna von Arragonien im Louvre. Die bereits bekannten Zuweisungen des Bindo Altoviti und der Madonna della Tenda in München an Giulio werden durch den Hinweis auf das Portrait des Matteo Ghiberti in Galleria Corsini neuerdings gestützt.

Aus den Bestimmungen, die Dollmayr für Penni vorschlägt und die besonders ansprechen, hebe ich nur hervor: die Madonna dell' Impanata, die Madonna mit dem Diadem, die Madonna del passeggio, die Madonna in den Ruinen und den Johannes in der Wüste in der Tribuna der Ufficien.

Dollmayr's Buch ist unstreitig das gewissenhafteste und gründlichste, das wir über die Rafaelschule besitzen. Die Bedenken, die mich hindern, seinen Ausführungen überall zuzustimmen, sind durch die Meinung begründet, dass wir nicht immer durch thatsächliche, feststehende Ergebnisse Belehrung gewinnen, als vielmehr durch den geistreichen Versuch, die Lücken des Materials durch den consequenten Ausbau einer Ansicht zu überbrücken. Doch hob ich bereits hervor, dass auf dem Forschungsgebiet der Rafaelschule es nicht möglich sei, von dem engbegrenzten Bezirk sicherer Kenntniss sich über die Klüfte anders als auf den Schwingen der Hypothese zu erheben. Der anregenden Kraft der Dollmayr'schen Darstellung wird sich Jeder gern anvertrauen und mit grossem Gewinn und dankbarer Anerkennung diesem umsichtigen Führer durch das Labyrinth der Rafaelforschung folgen. Als einen besonderen Vorzug möchte ich noch hervorheben, dass das Buch von dem unnöthigen Ballast einer überreichen Litteraturangabe frei ist.

München. *Artur Weese.*

Wolfgang von Oettingen, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert. Berlin, G. Grote 1895. 8°, IX, 314 S., mit 8 Tafeln und Textillustrationen.

Der Kupferstichsammler und Verleger Wilhelm Engelmann in Leipzig hatte seinem mit grosser Gründlichkeit gearbeiteten und trotz der wenig übersichtlichen Anordnung auch heute noch unentbehrlichen „Verzeichniss sämmtlicher Kupferstiche Daniel Chodowiecki's" (Leipzig 1857) eine Lebensbeschreibung des Künstlers von A. Weise vorausgeschickt, die das für den Sammler Wissenswerthe aus dem biographischen Material zusammenstellte, ohne dieses zu erschöpfen. Ein Essay von Alfred Woltmann, sowie R. Dohme's Chodowieckistudie in dem Sammelwerk „Kunst und Künstler" beschränkten sich darauf, in knappen Zügen den „deutschen Hogarth" zu charakterisiren; F. Meyers Schriftchen: „Daniel Chodowiecki der Peintre-graveur" (1888) wandte sich an ein Lesepublikum, dem auch das Alte in neuer Fassung willkommen ist. Auf wesentlich breiterer Grundlage, mit unvergleichlich grösserer Liebe und gründlicherem Verständniss für den Gegenstand hat W. von Oettingen seine Monographie aufgebaut. Ihm war es vergönnt, das ganze handschriftliche Material, die Tagebücher, Briefe und Urkunden, die über den Künstler, sein Leben und seine Werke

Aufschluss geben, für sein Buch zu verwerthen. Die Bereitwilligkeit, mit der die Nachkommen Chodowiecki's, die zum grössten Theil diese Aufzeichnungen als kostbaren Familienschatz hüten, dem Verfasser die Benutzung der Quellen gestatteten, verdient dankbare Anerkennung; nicht minder anerkennenswerth ist aber die hingebende Sorgfalt, mit der Oettingen dieses weitschichtige und streckenweise unergiebige Rohmaterial verarbeitet hat zu einer Darstellung, die den Leser von den Mühsalen ihrer Entstehung kaum etwas ahnen lässt, die nirgends selbstgefällig auf das Neugefundene hinweist, oder die Aufmerksamkeit auf Nebensächliches ablenkt. Gerade diese geschickte und glückliche Bearbeitung weckt den Wunsch, einzelne Theile des Tagebuches Chodowiecki's, wie namentlich die französischen Aufzeichnungen über die Reise in seine Vaterstadt Danzig (1773) in vollem Umfang veröffentlicht zu sehen. Nicht nur dem Kunstfreund, sondern auch dem Kulturhistoriker und Lokalforscher würde mit solcher Ausgabe gedient sein. Weil Chodowiecki kein „gelehrter" Reisender mit dem Bewusstsein und der Absicht der Belehrung war, haben seine Schilderungen besonders intimen Reiz und sind zweifellos als sittengeschichtliche Urkunden des achtzehnten Jahrhunderts ebenso interessant, wie etwa das Journal des Kupferstechers Wille, das Duplessis unverkürzt veröffentlichte.

Eingehender, als es bisher geschehen, wird von Oettingen Chodowiecki's Thätigkeit als Zeichner und Maler, insbesondere auch als Miniatur- und Emaillemaler gewürdigt. Das siebente Capitel des Buches, das den „Familienvater, Bürger und Geschäftsmann" schildert, ist ebenfalls reich an bedeutsamen kulturgeschichtlichen und biographischen Einzelheiten, die bisher nur wenig beachtet sind. Vielleicht hätte der Verfasser die Wechselbeziehungen zwischen der Litteratur des Aufklärungszeitalters und der Griffelkunst Chodowiecki's hie und da etwas schärfer herausstellen können; denn der Meister ist und bleibt doch in erster Linie Illustrator und Gesellschaftsmaler, seine Bilder und Zeichnungen liebevoll ausgeführte künstlerische Tagebuchblätter der friedericianischen Zeit. Zwar hat er unlängst von berufener Seite den Ehrentitel „des originalsten Künstlers" erhalten, „den Deutschland im achtzehnten Jahrhundert aufzuweisen hat", indes wird unsere sensitive Zeit sich kaum über die Spiessbürgerlichkeit, die in seinen Schöpfungen zu Tage tritt, täuschen. Unser nationales Empfinden hat für die deutsche Kunst des vergangenen Jahrhunderts nicht eben viel Begeisterung übrig. Aber, wenn wir auch — und zwar mit dem neuesten Biographen Chodowiecki's — die Grenzen seiner Kunst anerkennen, der Ehrlichkeit, dem eisernen Fleiss, mit dem unser Meister inmitten einer Umgebung, die sich in mattherziger und technisch stümperhafter Nachahmung französischer Geziertheit gefiel, für die künstlerische Wahrhaftigkeit, für den bewussten Realismus eintrat, werden wir unsere Bewunderung nicht versagen können. Dass sich Oettingen's Darstellung von der Einseitigkeit sogenannter Ehrenrettungen freihält, gereicht ihr ebenso zum Lobe, wie die meisterhaft dem Stoff angepasste litterarische Färbung. Nicht nur aus äusseren Gründen gebührt dieser Monographie ein Platz in der Nähe von Justi's Winkelmann.

Ludwig Kaemmerer.

Graphische Kunst.

Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandt's, zugleich eine Anleitung zu deren Studium. Leipzig, E. A. Seemann, 1895. 8°, 244 S.

Die Rembrandtlitteratur ist durch dieses Buch um einen werthvollen Beitrag bereichert. Besonnener im Urtheil als die Engländer, selbständiger als die Franzosen, gründlicher als Rovinski, fasst es mit echt deutschem Fleiss die Resultate der bisherigen Forschung zusammen und fügte ihnen neue werthvolle Ergebnisse hinzu.

Das Werk behandelt nach der Einleitung: 1. Sonderung der eigenen Werke Rembrandt's von denen Anderer (Schüler, Nachahmer, Fälscher); 2. Datierung der echten Blätter; 3. Aufführung sämmtlicher Zustände; 4. deren Concordanz nach Bartsch und seinen Nachfolgern; 5. Gang der Forschung in diesem Punkte; 6. Trennung der eigenhändigen Aenderungen Rembrandt's an seinen Platten von denen Anderer; 7. Heraushebung der künstlerisch wichtigeren unter den zuerst genannten; 8. Technik (Radirnadel, kalte Nadel, Grabstichel); 9. Beziehungen zwischen Radirungen, Zeichnungen, Gemälden und fremden Vorlagen; 10. Ortsangabe der seltenen Blätter, bezw. Zustände; 11. Marktwerth; 12. Aesthetische Würdigung; 13. Einführung deutscher Namen; 14. Litteraturübersicht; 15. Concordanz der Bartschnummern mit denen Wilson's, Blanc's, Middleton's und Dutuit's.[1])

Zu diesem reichhaltigen, vollständig durchgeführten Programm haben wir von principiellen Gesichtspunkten aus Folgendes zu bemerken. Einzelheiten seien dann später in der Reihenfolge der Blätter angeführt.

Ueber die Unechtheit der grossen Mehrzahl der angezweifelten Radirungen, besonders der Landschaften, der Fälschungen mit der Jahreszahl 1631, der von andern Künstlern bezeichneten Blätter und der offenbaren Copien, wird wohl kaum eine ernste Meinungsdifferenz mehr bestehen. Ein kleiner Rest von anderen fraglichen Blättern und Blättchen wird das Gesammtbild des Künstlers nur wenig berühren.

Wichtig dagegen ist die Echtheits- oder vielmehr die Eigenhändigkeitsfrage bei einigen grossen Blättern aus den dreissiger Jahren, von denen die vornehmsten sind: die zweite Platte der Kreuzabnahme, B. 81 (1633); Jan Cornelisz Sylvius, B. 266 (1634); die grosse Judenbraut, B. 341 (1635); das grosse Ecce Homo, B. 77 (1635—36); der Goldwäger, B. 281 (1639).

Dass ihre Erfindung von Rembrandt herrühre, bezweifelt wohl niemand; es ist dies auch gar nicht zu bezweifeln, denn zu allen, mit Ausnahme des Sylvius, haben sich gemalte oder gezeichnete Vorlagen bzw. Entwürfe oder erste Ideen von Rembrandt's eigener Hand erhalten und Sylvius war der Onkel und Vormund der Saskia, stand also Rem-

[1]) Leider ist absichtlich auf die Beschreibung der Blätter und auf Angabe der Maasse verzichtet. Die practische Brauchbarkeit leidet m. E. sehr hierunter.

brandt besonders nahe.[2]) Dazu kommt noch, dass sämmtliche Blätter in bisher nicht angefochtener Weise bezeichnet sind. Es fragt sich also: liegen zwingende Gründe vor, diese von Rembrandt erfundenen und durch Namensinschrift beglaubigten Blätter in der Ausführung ganz oder theilweise Schülerhänden zuzuschreiben? Meines Erachtens nicht.

In erster Linie hebe ich hervor, dass vielleicht mit einer Ausnahme sämmtliche bisher namhaft gemachte Schüler bezw. Nachfolger aus äusseren Gründen ausser Betracht bleiben müssen. Die Frage ist so zu stellen: nicht ob der eine oder der andere Künstler überhaupt Rembrandt's Schüler bezw. nachweislicher Nachahmer gewesen, sondern ob er gerade in der Zeit, in der das in Frage kommende Blatt entstanden, das Atelier des Meisters besucht hat. Jan Jorisz van Vliet ist, wie ich im Excurs nachweisen werde, bis mindestens 1637 in Leyden ansässig und seit Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam hören die Berichte und Fingerzeige über directe Beziehungen zwischen beiden Künstlern auf. Lievens zog ungefähr um dieselbe Zeit wie Rembrandt aus Leyden fort, wandte sich aber nach Antwerpen und England, wohnte dort bis 1644, unterlag vlämischen und venetianischen Einflüssen und ist vor 1646 nicht in Amsterdam nachweisbar. Salomon Koninck wurde zwar sehr stark von Rembrandt beeinflusst, ist jedoch schon von 1630 an, d. h. vor Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam, als selbständiger Künstler thätig und die ersten Nachrichten über persönliche Beziehungen zwischen Beiden müssen noch an's Licht gebracht werden.[3]) Neben diesen Künstlern käme nur Ferdinand Bol einigermassen in Frage, der 1616 in Dordrecht geboren, nach dem Berichte Houbraken's in sehr jugendlichem Alter nach Amsterdam kam, 1640 in Verbindung mit Rembrandt citirt wird, und seit 1642 durch datirte Gemälde und Radirungen als selbständig schaffender Künstler beglaubigt ist.

Nehmen wir an, dass Bol gleich nach Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam, 1632, also sechzehn Jahre alt, zu ihm in die Lehre kam, so könnte er zeitlich recht gut an den fraglichen Blättern mitgeholfen haben. Sehen wir uns nun aber sein eigenes radirtes Werk und besonders die frühest datirten und daher zeitlich nächstliegenden Blätter von 1642—45 an, so suchen wir vergeblich nach technischer Uebereinstimmung, die so gross wäre, dass sie zwingend und einleuchtend dieselbe Hand bekundete. Wenn dem so ist und weitere Indicien fehlen, dann hängt m. E. die Mitarbeiterschaft Bol's ebenso in der Luft, wie die der übrigen erwähnten Künstler.

Auch anonyme, weder ihrem Namen noch ihren Arbeiten nach be-

[2]) Vergl. auch was weiter unten über die eigenhändige Inschrift Rembrandt's auf einem Exemplar im Besitze von Nachkommen des Sylvius gesagt wird.

[3]) Die übrigen, z. B. von Seymour Haden genannten Gehilfen Rembrandt's: Govert Flinck, Gerard Dou, Jacob Backer (haben nicht radirt), Rotermundt (wohnte im Haag), Verbeecq, de Poorter, de Wet (wohnten in Haarlem), Phil. Koninck, Eeckhout, Victors (waren jünger), Sal. Savery (keine persönlichen Beziehungen zu R. bekannt) bleiben ganz ausser Betracht.

kannte, Schüler Rembrandt's als seine Gehülfen bei der Radirarbeit vorauszusetzen, scheint mir unzulässig, da sogar die Thatsache, dass Rembrandt sich an seinen Originalschöpfungen habe helfen lassen, nicht erwiesen ist. Wir wissen, dass er Copien seiner Schüler nach seinen oder Anderer Werken corrigirte und retouchirte, aber auch, dass er dann ehrlich genug war, dies durch den Vermerk: „Rembrandt geretuckeert" oder „Rembrandt verandert en overschildert" dem Beschauer mitzutheilen.

Und so komme ich dann zur Frage: Ist der Abstand zwischen diesen bestrittenen Blättern und den als echt anerkannten wirklich so gross, dass man fremde Hände in ihrer Ausführung erkennen kann, selbst da wo äussere Beweise fehlen und solche für das Gegentheil vorhanden sind? Stimmen sie nicht unter einander überein und sind die wesentlichen, bedeutungsvollen Theile nicht gerade sehr gut gerathen? Selbst in Details, welche die Vorlage nicht enthält, ist z. B. das verrufene Ecce Homo ausgezeichnet. Ich weise auf die Gruppe der kletternden Knaben links hinten, die ganz dem Leben abgesehen ist, hin; ferner auf die Soldaten im Kampf mit der andrängenden Menge, die ganz vortrefflich im Ausdruck und in der Bewegung sind, trotz des kleinen Massstabes und des Halbschattens. Diese beiden Partien sind so durchaus Rembrandtisch, dass man im Fall der Mitarbeiterschaft eines Schülers noch eine zweite nicht mehr erhaltene Vorlage Rembrandt's annehmen müsste, denn in der Grisaille der Londoner National Gallery sind diese Gruppen kaum angedeutet.

Der Kopf des Sylvius von 1634 (B. 266) — um nur noch dies Beispiel anzuführen, übertrifft an Plastik und an Kraft der Beleuchtung, (ohne übertrieben zu wirken) Alles, was Bol je zu Stande gebracht hat. Die Modellirung ist so fein und gut durchgeführt, dass ein Bildhauer danach arbeiten könnte. Von keinem einzigen Kopfe Bol's — und wiederum besonders von den frühesten nicht — lässt sich dies sagen.[4])

Principiell bekenne ich mich also zur Ueberzeugung, dass eine Mitarbeiterschaft Anderer an der Ausführung der als echt geltenden Radirungen Rembrandt's weder überliefert noch annehmbar ist. Selbstverständlich gilt dieser Satz nicht für den Aufstich späterer Plattenzustände. Sobald Rembrandt die abgenützte Platte figürlich oder wirklich aus der Hand gegeben hatte, konnte Jedermann daran mitarbeiten. Diese Abzüge haben aber, wie auch von Seidlitz hervorhebt, für uns kein weiteres Interesse.

Dasselbe Missverhältniss in Innigkeit, in Feinheit der Charakteristik und Sorgfalt der Durchführung wie zwischen manchen Radirungen grossen

---

[4]) Die Zweifel des Verfassers, ob der Dargestellte wirklich J. C. Sylvius sei — wohl veranlasst durch die geringe Aehnlichkeit mit B. 280 — sind trotzdem ungerechtfertigt. Nicht nur hat sich die Tradition in der Familie erhalten, sondern auch ein Abdruck mit der eigenhändigen Dedication Rembrandt's: „Aen Jan Cornelius Sylvius dese vier printen." (Vosmaer S. 129). Da B. 280 erst sieben Jahre nach dem Tode des Sylvius entstanden ist, hat B. 266 sogar grösseren Anspruch auf Portraitähnlichkeit. Die Mittheilung des Vf's. auf S. 153 über das von Carstanien'sche Bild ist richtig, die auf S. 144 ungenau.

und kleinen Formats, besteht bekanntlich auch zwischen manchen Bildern und Zeichnungen einer und derselben Epoche. Ich weise z. B. auf den Simeon im Tempel im Haag und die lebensgrosse Heilige Familie in der Münchener Pinakothek, beide von 1631; ferner auf die beiden grossen Zeichnungen vom Jahre 1634: die Auferweckung des Lazarus in Teyler's Museum zu Haarlem und das männliche Bildniss bei Capitain Holford, gegenüber den beiden Saskiazeichnungen in Berlin und im Louvre. In beiden Fällen ist der Unterschied zwischen intimer Schilderung und Repräsentationsdarstellung ein ungeheuerer.

Noch eine Paralelle:

Einen ähnlichen Kampf wie den heutigen hat Bode vor etwa 15 bis 20 Jahren zu Gunsten einer gewissen Gruppe von Jugendgemälden Rembrandt's durchführen müssen. Auch diese wichen von der landläufigen Vorstellung seiner Kunst ab, stimmten aber unter sich überein, waren grösstentheils echt signirt, mehrere auch durch zeitgenössische Stiche beglaubigt. Wer zweifelt heutigen Tages noch an ihrer Echtheit?

Betreffend Punkt 9 des Seidlitz'schen Programms: Angabe aller zu den einzelnen Radirungen in Beziehung stehenden Zeichnungen und Gemälde, bin ich in der Lage Einiges nachtragen zu können:

Bartsch 7. Selbstbildniss. Gegenseitig gemalt bei Lord Leconfield, Petworth, Bode, Studien No. 251; die Schwester als Gegenstück. — B. 11. Titus van Ryn. Gemalte Bildnisse von Rembrandt's Sohn findet man auch noch in den Wiener und Kopenhagener Galerien, sowie in der Sammlung Rudolph Kann zu Paris. Letzteres besonders schön. (Michel S. 386.) Auch zu einigen jugendlichen Engelgestalten aus dieser Epoche scheint Titus Modell gestanden zu haben. — B. 19. R. zeichnend und Saskia. Eine Röthelzeichnung zu Letzterer, im Louvre, Lippmann, No. 161a. — B. 28. Adam und Eva. Ein ähnlicher Elephant wie bei G. Salting und in der Albertina, auch im British Museum, Lippmann, No. 118. — B. 73. Grosse Auferweckung des Lazarus. Der Greis mit dem Käppchen (später mit einer Mütze) links von dem erstaunten Mann mit ausgebreiteten Armen, genau so gemalt in Lebensgrösse in der Oldenburger Galerie. (Bode, Bilderlese aus kleineren Sammlungen Deutschlands. S. 33, Catalog 1890 No. 195.) — B. 104. Hl. Hieronymus. Die genaue, gegenseitige Vorlage in der Hamburger Kunsthalle, Lippmann, No. 133. — B. 124. Die Kuchenbäckerin. Der Hund im Vordergrunde kommt genau so auf einer Budapester Zeichnung vor. — B. 202. Frau mit dem Pfeil. Der erste, etwas abweichende Entwurf im British Museum, Lippmann, No. 123. — B. 260. Genau übereinstimmend mit einem allerdings vielfach umstrittenen und für mich auch nicht ganz zweifellosen Gemälde in Schwerin, Catalog 1882, No. 854. (Rep. f. Kw. 1894, S. 182f.) — B. 304. Männliches Brustbild mit Käppchen, von vorn. Der Vater Rembrandt's. Gegenseitig gemalt, im Besitz des Dr. Bredius, Catalog Mauritshius, No. 565 (289d). — B. 309. Greis mit langem Bart. Fast genau übereinstimmende Röthelzeichnung im Louvre, etwas weniger niederblickend und mit Licht von der anderen

Seite, sonst aber nicht gegenseitig. — B. 316. Rembrandt lachend. Dem Esterhazy'schen Selbstbildniss zu Nordkirchen in Westphalen sehr nahestehend, Bode, Studien, No. 113. — B. 363. Rembrandt's Bildniss auf einem Studienblatt etc. Gezeichnete, gegenseitige Vorlage in der Sammlung Léon Bonnat zu Paris. Abgebildet im Figaro illustré, Juli 1896, S. 131.

Zu den nachstehenden Blättern habe ich Einzelnes zu bemerken. B. 54. Flucht nach Aegypten. Skizze. Das kleine Selbstportrait auf einem Theil der Platte scheint mir durchaus echt. Hieraus folgt, dass die Zerschneidung auf Rembrandt selbst zurückzuführen ist. Es ist sehr wohl erklärlich, dass ihm die ganze Composition nicht gefiel, dass er aber von der Platte noch benützen wollte, was zu benützen war. Das Selbstportrait ist noch sehr jugendlich, daher so früh wie möglich und noch um dasselbe Jahr 1630 anzusetzen, wie die erste Darstellung.

B. 70. Christus und die Samariterin in Querformat. Die Ueberarbeitung des dritten Zustandes halte ich mit Dutuit und Straeter gegen Middleton und Seidlitz aus dem Grunde für eigenhändig, weil ich die zuerst auf diesem Zustande vorkommende Bezeichnung für vollkommen echt ansehe. Rembrandt hätte wohl nie einem Andern eine Platte zur Ueberarbeitung gegeben und dann noch die bis dahin unbezeichnete Darstellung durch seine Namensunterschrift für sein Eigenthum erklärt.

B. 73. Die grosse Auferweckung des Lazarus möchte ich wegen der Form des Monogramms in das Jahr 1632 aufrücken lassen und wegen der Anklänge an die Leydener Typen (Vater, Schwester u. s. w.) so nahe wie möglich an den Zeitpunkt des Umzuges (zweite Hälfte von 1631) ansetzen. Auch das Datum 1630 der Londoner Röthelzeichnung, Lippmann, No. 102, fällt in Betracht. Zu bemerken ist, dass diese erst eine Auferweckung des Lazarus darstellte, wie die Person im Grabe, die hohe, stehende Gestalt in der Mitte und die neugierige Zuschauermenge beweisen. In diesem Zustande bildete sie wohl den ersten Entwurf zu dem Gemälde der Sammlung Yerkes in Chicago, welches, gegenseitig zur Radirung, sehr viele ähnliche oder gleiche Details aufweist. Später wurde die Londoner Composition durch Hinzufügung der Gruppe links von der Mitte zu einer Grablegung umgewandelt. Auch die Beziehungen zur, vermuthlich noch Leydener, Radirung des Lievens (B. 3) dürfen nicht ausser Acht gelassen werden.

B. 74. Hundertguldenblatt. Die ergänzende Bemerkung auf der Rückseite des Titelblattes ist verfehlt. Die S. 66 citirten Ausführungen Jordan's sind meiner Ansicht nach weit zutreffender. Der Apostel Petrus, der die Frau mit dem Kinde zurückhält, hat einen ausgesprochenen Socratestypus (antike Büste der Villa Albani? Vgl. Rembrandt's Inventar vom Jahre 1656 No. 162), etwas weiter links trägt ein anderer Jünger die gleichfalls unverkennbaren Züge des Erasmus: die Weisheit des Alterthums und der Renaissance zu Füssen Christi!

B. 76. Die Erwähnung einer Grisaille zum Ecce Homo in die Breite

beruht wohl auf einer Verwechselung von Smith mit derselben Darstellung in die Höhe (Nat. Gallery).

B. 85. Schmerzensmutter. Allerdings abweichend, aber echt. Vermuthlich hat Rembrandt bei diesem specifisch katholischen Vorwurf ein Vorbild von anderer Hand vor Augen geschwebt.

B. 90. Der barmherzige Samariter. Ich halte die Zusätze der Radirung zur gemalten Vorlage ebenfalls für Rembrandt's Werk, wie ich im Ned. Spectator vom 25. Juli 1896, S. 240 näher ausgeführt habe. Der im Inventar Rembrandt's (No. 33) verzeichnete, retouchirte Barmherzige Samariter könnte vielleicht mit einem Gemälde der Sammlung Porges zu Paris identisch sein, welches in der Hauptgruppe zwar den kräftigen Pinselstrich und das starke Colorit Rembrandt's aus der Zeit um 1650 zeigt, im Uebrigen aber, besonders im Hintergrund, auffallend leer und uninteressant ist.

Bei B. 91 (Der verlorene Sohn) hat Vosmaer (S. 164 und 177) bereits auf die Anlehnung an Maerten van Heemskerck hingewiesen, was ich an der citirten Stelle im Jahrb. d. K. Pr. Ks. auch bemerkt haben wollte, allerdings nicht deutlich genug hervorgehoben habe.

B. 108. Die Todesstunde, Rovinski, les Elèves de Rembrandt, reproducirt den Amsterdamer Abdruck des ersten Zustandes, worauf der Name Bol in alter Schrift eingetragen ist.

B. 119. Die wandernden Musikanten. Meiner Ansicht nach sicher echt und eigenhändig.

B. 153. Vom Rücken gesehener Bettler. Diese Nachahmung ist unverkennbar abhängig vom blinden Tobias (B. 42), daher erst nach 1651 anzusetzen.

B. 168. Die Alte mit der Kürbisflasche. Scheint mir ein Bruchstück einer links abgeschnittenen Darstellung zu sein. Mindestens eine Figur dürfte fehlen.

B. 192. Der Zeichner nach dem Modell. Die Zweifel von Rovinski und Anderen scheinen mir durchaus ungerechtfertigt.

B. 199. Leider ist hier der von Bartsch herrührende falsche Name „Frau im Bade" beibehalten. Die Dargestellte sitzt, unbekleidet, auf einer Bank.

B. 271. Man beleidige die Manen des Cornelis Anslo nicht dadurch, dass man ihn, den friedlichen Mennoniten, einen Wiedertäufer schilt! Die Rothschild'sche Zeichnung, Anslo in ganzer Figur neben einem Tische darstellend, steht dem Berliner Doppelportrait bedeutend näher als der Radirung, die Anslo in halber Figur an seinem Schreibtische wiedergiebt.

B. 281. Der Goldwäger. Auf die Beziehungen zur Heseltine'schen Zeichnung, Lippmann, No. 89, ist von Bode im Jahrb. d. K. Pr. Ks. XVI., 1895, S. 10[1]) hingewiesen worden.

B. 282. Der kleine Coppenol. Wen der Knabe darstellt, lehrt ein Epigramm von W. F. Waterloos in der Gedichtsammlung Hollantsche Parnas vom Jahre 1660, S. 43.

Op d'afbeelding van Mr. Lieven van Koppenol
Zo tekende van Rijn de grootvâar en den zoon
Zo spant de Fenixveer in d'ijzre naalt de kroon.

Es wäre zweckmässig, das Blatt künftig: „Coppenol und sein Enkel" zu nennen.

B. 305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. Ich halte mit Em. Michel an der Echtheit fest.

B. 316. Rembrandt lachend. Die Veränderungen des dritten und vierten Zustandes scheinen mir zu unbedeutend, um dabei an eine andere Hand denken zu wollen. Wenn ein Plättchen wie dies abgenützt war, konnte der damals 23- oder 24jährige Künstler selbst es wohl auch nicht besser in Stand setzen, als es der angebliche Schüler gethan haben soll.

B. 338. Rembrandt, grosses Bildniss. Die ähnliche Zeichnung im British Museum steht dieser Radirung doch wohl näher als v. Seidlitz annimmt.[5]) Beide sind gleichaltrige Brustbilder in Vorderansicht und gegenseitig in der Beleuchtung; das wirre Haar und der Halskragen stimmen überein und die länglichen Knopflöcher der Radirung sind in der Skizze bereits ähnlich angedeutet. Die Augen weichen ab; sie sind hier aufgesperrt, dort zusammengezogen. Beide Werke stehen auch in engem Zusammenhang mit dem bekannten Haager Selbstbildniss, wo der Künstler sich unter den leinenen noch einen eisernen Halskragen angelegt hat.

B. 357. Die weisse Mohrin. Auch hier vertrete ich — mit A. de Vries — den conservativen Standpunkt, besonders auch wegen des sehr gut aussehenden Monogramms, dass ein Fälscher wohl nicht gegenseitig gemacht hätte. Das Blatt lässt sich den früheren Arbeiten recht wohl anreihen.

Excurs.

Die Beziehungen des J. G. van Vliet zu Rembrandt.

Im Folgenden werde ich zu beweisen suchen, dass die directen Beziehungen des Jan Jorisz van Vliet zu Rembrandt nach des letzteren Umzug nach Amsterdam, kurz nach der Mitte des Jahres 1631, aufhören und dass van Vliet, über dessen Leben uns fast jede urkundliche Nachricht fehlt, allem Anscheine nach ein Leydener Künstler war.

Van Vliet hat die folgenden Blätter nach Rembrandt radirt: Bartsch 1. Loth und seine Töchter, — B. 12. Taufe des Eunuchen, — B. 13. Heil. Hieronymus, — B. 26. Sogenannter Ragocy. Diese vier Blätter sind 1631 datirt.

B. 18. Lesende Mutter, sogen. Prophetin Hanna. Die Radirung ohne Jahreszahl; das Gemälde in Oldenburg 1631 datirt. — B. 19. Jugendliches Portrait Rembrandt's; die Radirung 1634 datirt, das Gemälde in Gotha bereits 1629 entstanden und datirt. — B. 21. Lachendes Portrait

[5]) Allerdings beurtheile man sie nicht nach der ungenügenden Reproduction in Bode's citirtem Werke, S. 13.

Rembrandt's ohne Jahreszahl; das Gemälde, seit Kurzem im Mauritshuis, ebenfalls um 1628/29 entstanden. — B. 22. Pendant dazu, reuiger Judas; 1634 datirt, die Figur jedoch einem bereits um 1630 von Huygens erwähnten Bilde (Sammlung Martinet, Paris) entnommen. — B. 23. Sogen. Jude Philo; 1633 datirt, das Original, Rembrandt's Vater, im Ferdinandeum zu Innsbruck, 1630 datirt, — B. 20 und 24. Alte Männer, letztere zwei 1634 datirt; die Originalgemälde verschollen, aber ohne jeden Zweifel der Leydener Stilepoche Rembrandt's angehörig; ersterer wiederum seinem Vater ähnelnd.

Dies sind, wenn ich nicht irregehe, sämmtliche Stiche van Vliet's nach Gemälden Rembrandt's. Kein einziges darunter fällt in Rembrandt's Amsterdamer Zeit.

Es giebt aber noch weitere Beweise, dass van Vliet in Leyden ansässig war und blieb. In erster Linie zwei Blätter nach Lievens (B. 2 und 3); die beiden Vorlagen deutlich aus dessen Leydener Periode, vor seinem Umzug nach Antwerpen und England. Sodann ein Blatt, Christus und die Samariterin (B. 11) vom Jahre 1635 nach dem Leydener Künstler Joris van Schooten. Endlich eine Resolution der General-Staaten vom 18. November 1637, wonach dem Stecher Johannes van Vliet zu Leyden eine Verehrung von 24 Gulden zuerkannt wird, wegen der Dedication eines Stiches zu Ehren der Einnahme von Breda durch Friedrich Heinrich (Kramm, Anhang).

Aus diesen Gründen scheint es mir durchaus unzulässig, van Vliet's Mithülfe bei Radirungen aus Rembrandt's Amsterdamer Epoche anzunehmen.

Corn. Hofstede de Groot.

Werner Weisbach, Der Meister der Bergmann'schen Officin und Albrecht Dürer's Beziehungen zur Basler Buchillustration. Strassburg, J. H. Ed. Heitz 1896. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 6. Heft. 65 Seiten, 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck (zugleich als Leipziger Doctor-Dissertation erschienen).

Daniel Burckhardt überraschte 1892 die Freunde der Dürer'schen Kunst mit einer reichen Gabe, wofür ihm viel Dank noch nicht geworden ist. In Basel, auf der Wanderschaft, zwischen 1492 und 1494 sollte Dürer seine junge Kraft der Buchillustration gewidmet haben. Die Holzschnitte, die Burckhardt bezeichnete, füllten eine vorher recht leere Spanne in Dürer's Entwickelung anscheinend bis zum Rande. Da ein 1492 in Basel verwendeter Holzstock Dürer's Namenszug sogar aufweist, und Anklänge an seine Art einem Rumohr schon in den besten Schöpfungen der Baseler Buchillustration aufgefallen waren, so hatte Burckhardt zu seinem Nachweise den glücklichsten Ausgangspunkt. 1494 arbeitete Dürer in Strassburg nach einer glaubwürdigen Ueberlieferung. Die wenigen älteren Nachrichten stimmen nicht übel zu der Annahme, er habe zwischen 1492 und 1494 das südwestdeutsche Land gar nicht verlassen.

Gegen Burckhardt's Aufstellungen wurde Einiges gesagt, dafür auch Einiges. Selbst die Gläubigen aber, wohl zu Anfang in der Mehrheit, waren wie es schien, nicht sonderlich erbaut von dieser Bereicherung des Dürerschen „Werkes". Die kritischen Erörterungen brachten wenig Licht. Dass die Debatte unfruchtbar und ergebnisslos blieb, daran war Burckhardt selbst nicht ganz unschuldig. Seine in der Entdeckerfreude rasch zusammengestellte Publication war nicht frei von Lücken und nicht rein von Unklarheiten. Die versprochene Vervollständigung blieb aus. Der etwas advokatische Ton, in dem Burckhardt gesprochen hatte, weckte hie und da den Wunsch, einen gut unterrichteten Gegner zu hören.

Jetzt ist ein Heft erschienen, dass, wie ich nicht zweifle, die Frage zur Beantwortung bringen wird. Werner Weisbach hält die Meinung Burckhardt's, dass Dürer die Terenzzeichnungen ausgeführt, den „Ritter von Turn" und das „Narrenschiff" illustrirt habe, für absurd. Daraus folgere ich nicht, dass Dürer diese Werke nicht geschaffen habe, wohl aber freue ich mich der relativ grossen Sicherheit, dass nunmehr jedes Für und Wider aufgespürt ist.

Weisbach ist zu der Frage durch das Studium des gesammten Baseler Buchholzschnittes gekommen, ein gründliches Studium, dem wir auch ein neuerdings erschienenes Heft über „die Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts" verdanken. Gerade von diesem Beobachter können wir erfahren, ob wirklich die angeblich Dürer'schen Holzschnitte plötzlich und unvermittelt — 1492 — in Basel erscheinen mit persönlicher Eigenart, sich scharf abhebend von der bis dahin dort gepflegten Uebung. Weisbach bestätigt mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit diese Voraussetzung der Dürer-Hypothese und charakterisirt den grossen Zeichner des „Narrenschiffs" und der stilistisch verwandten Arbeiten mit liebevollem Eingehen auf seine Illustrirungsweise als eine einheitliche Individualität von frischer Gestaltungskraft. Er nennt den Illustrator „Meister der Bergmann'schen Officin". Was ist ein Name? Jeder Versuch, die Persönlichkeit des grossen Unbekannten festzustellen, scheint zu dem grossen Bekannten zu führen. Dürer kam 1492 nach Basel und arbeitete für die Buchillustration. Weisbach gesteht das zu, indem er den signirten Hieronymus-Holzstock als Arbeit Dürer's anerkennt. Des Unbekannten Baseler Thätigkeit setzt genau in derselben Zeit ein. Der Ritter von Turn erscheint 1493. Dürer und der Unbekannte kommen aus dem Bann der Schongauer'schen Traditionen. Was Dürer betrifft, kann es Jeder wahrnehmen vor dem wohl beglaubigten, von 1493 datirten Christkinde in der Albertina — abgesehen von der Nachricht, dass der wandernde Geselle in Basel von Martin's Bruder, einem natürlichen Pfleger der Colmarer Tradition, aufgenommen wurde. Und was den „Meister der Bergmann'schen Officin" angeht, so herrscht erfreuliche Einigkeit darüber, dass sein Stil aus Schongauer's Kunst organisch herauswächst. In der Raumauffassung, der Landschaftsdarstellung und in der leichten Mannigfaltigkeit ausdrucksreicher und individueller Bewegungsmotive geht der Nachfolger Schongauer's über seinen Meister hinaus. So etwa bestimmt Weisbach

die historische Stellung seines neu benamten Illustrators, nicht anders aber wurde — auch von Burckhardt's Hypothese abgesehen — Dürer's Verhältniss zu Schongauer gedacht.

Der Unbekannte erscheint also etwa wie der Schatten Dürer's, wenn er eben nicht Dürer selbst ist. Weisbach muss starke Gründe haben, die Identität zu bestreiten.

Burckhardt hatte seinen Nachweis besonders kräftig gestützt durch die Behauptung: mit eben dem Zeitpunkt, da Dürer Basel verlassen haben muss (1494), verschwindet aus der Stadt der Illustrationsstil des Narrenschiffes, der gleichzeitig mit Dürer dorthin gekommen ist. Weisbach hat aber einige Holzschnitte desselben Stils entdeckt, die in Baseler Drucken von 1496, 1498 und 1499 zum ersten Male erscheinen. Hier ist sein Hauptargument gegen die Dürer-Hypothese. Der Nachweis ist höchst verdienstlich, das Argument aber nicht schwerwiegend, geschweige denn ausschlaggebend. Das Publicationsdatum eines Holzschnittes ist stets nur ein terminus, ante quem die Zeichnung ausgeführt worden ist. Zugestanden, dass in den citirten Ausgaben die Holzstöcke zum ersten Male verwendet seien, was bei der Seltenheit vieler Drucke kaum mit voller Sicherheit behauptet werden darf, kann sich der Schnitt oder der Abdruck nicht um einige Jahre verzögert haben? Aus Dürer's Thätigkeit kann mehr als ein Analogon zu solcher Verzögerung nachgewiesen werden.

Am Ende ist die Frage, ob Dürer die Baseler Holzschnitte geschaffen habe, nur durch Stilvergleichung zu beantworten. Burckhardt hat seine Behauptung stilkritisch gestützt. Weisbach's Aufgabe war, den Gegner auch auf diesem Felde anzugreifen und stilkritisch den Unterschied zwischen den irrthümlich identificirten Individualitäten darzuthun. Darauf lässt sich der Verfasser nicht ein, er gesteht zu, dass in Dürer's späteren Werken (in den gleichzeitigen nicht?) manche Züge zu entdecken seien, die an den Meister der Bergmann'schen Offizin erinnerten, aber, meint er, auf diese Züge näher einzugehen, sei hier nicht der Ort. Wo in aller Welt ist der Ort, wenn nicht hier? Der Verfasser treibt ein wenig Kirchthurmsforschung, wenn er von Dürer's Werken nichts erwähnt und nichts zur Vergleichung herannimmt ausser dem einen, nachweislich in Basel entstandenen Hieronymus-Holzschnitt.

Von der Unterlassung nützlicher Vergleichungen abgesehen, hat die Dissertation beträchtliche Verdienste. Mehrere Angaben Burckhardt's werden richtig gestellt. Diejenigen Holzschnitte im „Narrenschiff", die von dem grossen Illustrator herrühren, werden aufgezählt — richtig bis auf eine Darstellung. Mit verständigen Argumenten wird Brant's Antheil an den Entwürfen der Holzschnitte bestritten. Geglückt scheint mir der Nachweis, dass der Illustrator für Bergmann und nicht für Amerbach thätig war. Verdienstlich ist die Vergrösserung des von Burckhardt zusammengestellten Materials, wenn auch die neu nachgewiesenen Blätter nicht eben belangreich sind. Mit der Behauptung, sämmtliche Terenzzeichnungen seien von einer Hand, ist Weisbach wohl im Recht gegen

Burckhardt, der zwei Hände unterschied. Das beste Verdienst der Arbeit aber bleibt die eingehende Charakteristik des grossen Illustrators, dessen besondere, hohe und freie Stellung innerhalb der oberdeutschen Kunst wohl wahrgenommen ist.

Bei einem Versuche durch Stilvergleichung zu einer Beantwortung der wiederum aufgestellten Frage zu kommen, wird der Referent recht weit fortgeführt von der vorliegenden Schrift. Das Material an Arbeiten Dürer's die zur Vergleichung geeignet erscheinen, ist doch nicht ganz so klein, wie Weisbach annimmt. Die Jugendkunst Dürer's, deren Entwickelung in Thausing's Buch ziemlich unklar und durch die grundfalsche Beurtheilung Wohlgemut's entstellt war, wird jetzt einigermassen verstanden. Ganz abgesehen von Burckhardt's Nachweisen, ist es nicht zweifelhaft, dass Dürer während der Wanderjahre durchaus in den Bannkreis Schongauer's kommt, dass seine Kunst in dieser Zeit eher kindlich heiter als jugendlich stürmisch, eher zierlich als gross, eher gewandt als eigenartig, eher umfriedet als ausgreifend erscheint. Der Sturm kommt später. Erst in der „Apokalypse" sprengt Dürer den oberdeutschen Zeitstil und enthüllt die eigene Seele. Die Bewegungen werden hastig, die Maasse gross, die Ausdrucksweise feurig, stammelnd, dunkel, wild.

Die Krisis von 1494 wird durch Anregungen aus Italien, etwa auch durch eine italienische Reise eher beschleunigt als herbeigeführt. Dürer hat in diesen Jahren Manches nach italienischen Vorbildern gezeichnet, nach Mantegna, nach Credi, nach Pollajuolo (Zeichnung bei Mr. Bonnat), nach dem Orpheusstich, nach den Tarrochi. Die oft besprochenen Studien in der Albertina und in Florenz, die zur „Apokalypse" führen, lassen die Anschauung der italienischen Kunst, etwa auch des italienischen Lebens erkennen. Stilistisch lehrreich mehr als die anderen Blätter sind die Tarrochi in London (Lippmann 210—218). Wenn Dürer in den übrigen Nachzeichnungen sich ziemlich genau an die Vorlagen hielt, scheint es ihm hier nur auf die Hauptlinien, auf die Bewegungsmotive und auf das gegenständliche Interessante (die fremden Trachten und dergl.) angekommen zu sein. Die Formen im Einzelnen, namentlich den Faltenwurf, gab er aus dem Eigenen. Gerade hier, wo die Gewöhnung der Formensprache sich hereinstiehlt, wird das Wesen dieser Formensprache um so deutlicher im Contrast zu der grosszügigen Anlage der Gestalten. Die zierliche südwestdeutsche Manier, die dem Spiel der Falten mit Calligraphenbeschaulichkeit folgt, die Manier der Terenzzeichnungen, wird wiedererkannt, namentlich in der Figur des Dogen (L. 213). Diese Nachzeichnungen der Tarrochi sind ungleichartig, suchend ausgeführt, sie stehen recht auf der Grenze zweier Stilperioden. Vorwärts und rückwärts knüpft sich hier Manches an. Die Madonna mit der Heuschrecke hat den Kopf mit dem fremdartig zarten Oval und der feinen Bewegung von einer dieser Nachzeichnungen (L. 213).

Ich wünschte, über diese Blätter hinweg, vor denen Niemand wohl Dürer's Autorschaft bestreitet, und die aus der Endzeit der Wanderschaft stammend, mit dem Stil der Apokalypse, dem einzigen allgemein bekannten

Jugendstil des Meisters, leicht erkennbar im Zusammenhang sind, allmählich hinüberzuleiten zu den etwas früheren Arbeiten.

Burckhardt hat kein anderes Blatt so gern mit den Baseler Holzschnitten verglichen wie des reitende Liebespaar in Berlin. Diese Zeichnung ist 1496 datirt, sicher falsch; 1493 mag sie entstanden sein. Schade, dass Weisbach seine Ansicht über den Autor nicht mittheilt. Die nahen Beziehungen zu den Baseler Illustrationen würde er nicht wohl leugnen. Es wäre nur consequent gewesen, wenn er die Berliner Zeichnung seinem Meister der Bergmann'schen Officin zugeschrieben hätte. Die Zeichnung ist sicher eine Arbeit Dürer's, wovon am leichtesten eine vergleichende Betrachtung des Dürer'schen Holzschnittes (B. 131), des Reiters mit dem Landsknecht, überzeugt. Der Holzschnitt ist etwa drei Jahre jünger als die Zeichnung, die Formenauffassung ist beträchtlich gewandelt. Um so auffälliger ist die Uebereinstimmung: in der Anlage der Landschaft, in dem Verhältniss zwischen der Landschaft und den Figuren, im Kopfe des Pferdes und in der Bewegung des Hündchens. Ich zweifle nicht, dass eine sorgfältige Prüfung zu dem Ergebniss führen wird: die beiden Blätter gehören zwei Entwickelungsperioden eines Meisters an, und das jüngere enthält Reminiscencen an das ältere. Zum Glück sind wir nicht, was misslich wäre, auf dieses einzige Zeugniss angewiesen. Die stilistisch verwandten Zeichnungen, die meist mit den Baseler Illustrationen noch nicht verglichen worden sind, stelle ich so zusammen:

Paris, Privatbesitz. Alter Mann zu Pferde, nach rechts vorn reitend. Rechts ein nebenher schreitender Landsknecht, zum Theil verdeckt durch das Pferd. Charakteristische Landschaft. — Das Blatt hiess früher Schongauer, wird aber von dem jetzigen Besitzer mit vollkommenem Recht für eine Arbeit Dürer's gehalten.

Paris, Mr. Bonnat. Stehende nackte Frau. Datirt 1493. Naturstudie von frischer Unbefangenheit.

Paris, Mr. Bonnat. Schreitende Frau. Bezeichnet mit dem gewöhnlichen Monogramm, das, wenn überhaupt von Dürer, nachträglich hinzugefügt worden ist. Diese Zeichnung scheint von allen hier genannten Blättern den Baseler Terenzzeichnungen am nächsten. Faltenwurf, Typus und Bewegungen erinnern durchaus an die zierlichen Dirnchen der Terenzdarstellungen.

Paris, Louvre. Madonna mit Engeln (L. 300). Aus derselben Zeit wie das reitende Liebespaar in Berlin und zweifellos von derselben Hand.

London, British-Museum. Der Reiter. (L. 209.) Dürer-Monogramm von der gewöhnlichen Form und zweifelhafter Echtheit. Ganz wenig später entstanden als das reitende Paar in Berlin.

München, Kupferstichcabinet. Zwei Reiter. Dürer (?) und ein Knabe. (Nachbildung von Bruckmann.) Obgleich flotter und anscheinend mit höherem Formenverständniss gezeichnet als die bisher aufgezählten Reiterdarstellungen, ist dieses Blatt nicht wesentlich

später, sicher nicht nach 1494 entstanden. Die Bewegung des Pferdes zur Rechten erinnert an die Studie des reitenden Greises im Pariser Privatbesitz.

Rennes, Museum. Phantastische Darstellung höllischer Versuchungen. (Abb. bei Ephrussi S. 228.) Diese inhaltsreiche Composition steht auf der Grenze der Wanderzeit und ist vielleicht schon 1495 entstanden. Deutliche Beziehungen zu den älteren Blättern der „Apokalypse" sind wahrnehmbar. Vergl. etwa den Beter am linken Rande der Zeichnung, der sich zur Madonna wendet, mit dem knieenden Manne auf dem Blatte der babylonischen Dirne. Andererseits steht die Composition in Rennes, allem Anschein nach der Entwurf zu einem Holzschnitte, mit den Baseler Illustrationen in enger Beziehung.

Paris, Louvre. Der reitende Türke. (L. 304.) Dieses Blatt ist sicher nicht vor 1495 entstanden. Die vollen Formen des schweren Gaules weisen über den specifischen Stil der Wanderjahre hinaus. Dennoch habe ich diese Zeichnung hier angefügt, während einige gleichzeitige bei Seite bleiben, weil der Hintergrund dem Landschaftstypus, den Dürer zwischen 1492 und 1494 liebte, noch durchaus entspricht.

Einige bekannte Zeichnungen Dürer's, die mit Recht in die Zeit der Wanderschaft gesetzt werden, wie das von 1493 datirte Christkind in der Albertina und die Landschaftsstudie, die Federzeichnung ebendort habe ich nicht erwähnt, weil sie den Gegenständen nach zur Vergleichung mit den Baseler Illustrationen nicht besonders geeignet erscheinen. Die aufgezählten Zeichnungen bilden eine fest geschlossene Gruppe. Ich glaube wohl, dass ein sorgsames Studium vor jedem einzelnen Blatte zur Ueberzeugung von Dürer's Autorschaft kommen wird. Hundert Wege führen von hier zu den Terenzzeichnungen und zu den anderen Arbeiten des „Meisters der Bergmann'schen Officin". Zu achten ist namentlich auf die Bildung der Augen, die gross, besonders hoch und oft wie bebrillt erscheinen, und auf die schwache Entwickelung der Nasenflügel. Der Unterleib der Gestalten ist wenig ausgebildet; die Extremitäten sind besser bedacht als der Torso. Die Handfläche ist rundlich und hat sehr lange Finger. Die Kugel des Knies ist oft übertrieben betont.

Im Einzelnen, namentlich in der Landschaft und in den Typen zeigen auch die etwas späteren Arbeiten Dürer's manche bedeutsame Uebereinstimmung mit den Baseler Illustrationen. Auf Vieles hat Burckhardt glücklich hingedeutet. Der vorderste apokalyptische Reiter — um ein Beispiel zu geben — ähnelt dem Simo in den Terenzillustrationen. Zwischen den oben zusammengestellten Zeichnungen aber und den Baseler Illustrationen scheint über die Verwandtschaft einzelner Züge hinaus eine Gleichheit der Auffassung, der Stimmung, der Absichten und des Vermögens zu bestehen, die die Identität der Zeichner anzunehmen dringend empfiehlt.

In Weisbach's Auffassung ist der „Meister der Bergmann'schen Officin" eine Persönlichkeit, die gleichzeitig mit Dürer und wie Dürer aus den Gemarken des Schongauer'schen Stiles nach Basel kommt und hier

einige Jahre — Weisbach nimmt etwa 7 Jahre an — für die Buchillustration thätig ist. Und dann? Die Frage, was aus dieser Persönlichkeit wird, hat Weisbach nicht beschäftigt, ebensowenig die Frage, was aus seinem Stil wird. Aus Basel — das gesteht der Verfasser zu — verschwindet dieser Illustrationsstil schon in den 90er Jahren. Lebt er nirgendwo weiter? Er lebt in Nürnberg fort, wie eine Vergleichung der Baseler Holzschnitte mit den Illustrationen der in Nürnberg erschienenen „Relevationes Sanctae Brigittae" und der Bücher des Humanisten Celtes darthut. Ob diese Nürnberger Buchholzschnitte von 1500, 1501 und 1502 nun von Dürer sind oder nicht, jedenfalls möchte den Gegnern Burckhardt's dabei unheimlich werden, wenn sie sehen, dass der „Meister der Bergmann'schen Offizin", der mit Dürer in Basel war, nun auch in Nürnberg ist — er oder doch sein Stil —, da Dürer in Nürnberg ist.

Was Weisbach von einem Gegensatz zwischen der Nürnberger und der Baseler Holzschnitttechnik sagt, wird leicht widerlegt durch die Holzschnitte der Celtes-Bücher. Wenn der unter den Baseler Illustrationen allein für Dürer beglaubigte Hieronymus-Holzschnitt ein wenig mehr Kreuzschraffirung zeigt als die anderen Baseler Illustrationen, so genügt sein grösseres Format vollauf zur Erklärung. Auf diese Beobachtung hin Nürnberg und Basel, Dürer und den „Meister der Bergmann'schen Officin" zu sondern, geht um so weniger an, wie einige Blätter in den dort sicher Nürnbergischen Celtes-Büchern gar keine Kreuzschraffirung zeigen.

Bei diesen Untersuchungen gilt es, über die Einzelheiten hinweg, durch den Schleier der gewaltthätigen Holzschnittausführung hindurch die Absichten und den Geist des Zeichners zu sehen. Bei solcher Betrachtung möchte die von Weisbach vermisste Entwickelung des Illustrators kaum verborgen bleiben. In den Proportionen, die aus dem Puppenhaften herauswachsen, und in der gesteigerten Freiheit der Bewegungsmotive ist eine — sogar jugendlich rasche — Wandlung bemerklich.

Wir besitzen von Dürer aus dem Jahre 1489 die Zeichnung des Reiterzuges in Bremen. Die Apokalypse entstand 1497. Eine Linie, die diese beiden Werke verbindet, die Entwickelung Dürer's bezeichnend, führt durch den Baseler Buchholzschnitt, zuerst durch den „Terenz", dann den „Ritter von Turn" und endlich durch das „Narrenschiff".

Die Freunde der Dürer'schen Kunst werden am Ende Daniel Burckhardt den Dank für seine Gabe noch abstatten müssen. *Friedländer.*

Topographie.

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Oberhessen. Kreis Friedberg, von **Dr. Rudolf Adamy.** Darmstadt, 1895. 8°. 309 S. Mit 184 Abbildungen im Text und 13 Lichtdrucktafeln.

Der neueste Band des hessischen Denkmäler-Inventars ist dem nördlich der Mainlinie gelegenen Kreise gewidmet, dessen Vorort die alte,

malerisch gelegene Reichsstadt Friedberg ist. Es ist die dem Germanisten durch ihren Sagenreichthum wie durch ihre Rechtsalterthümer wohlbekannte Gegend der Wetterau, welcher dieser Kreis angehört, ein archaeologischer Boden, der auch der besonderen kunstgeschichtlichen Forschung reichen Ertrag zu bieten hatte.

Hier, wo der nahegelegene römische Grenzwall und zahlreiche, noch erhaltene Spuren römischer Besiedelung die früheste Zeit in Erinnerung bringen, bis zu der unsere vaterländische Geschichte überhaupt zurückreicht, haben wir altes Culturland unter den Füssen und dem entspricht der Werth und die Bedeutung auch der kunstgeschichtlichen Denkmäler, die dieser Boden aufweist.

Unter ihnen stehen die Baudenkmäler obenan; eines der bedeutendsten besitzt Friedberg selbst: die im 13. Jahrhundert begonnene Liebfrauen- oder Stadtkirche, anscheinend im 15. Jahrhundert vollendet, ein prächtiges Specimen deutscher Gothik. Die geräumige Hallenanlage macht einen durchaus einheitlichen Eindruck, obwohl die Entstehung der einzelnen Haupttheile in verschiedene Zeiträume fällt. Chor und Querhaus zeigen noch Schmuckformen des frühgothischen Stils und dürften bis in's 13. Jahrhundert zurückreichen, dem 14. Jahrhundert gehört im Wesentlichen das Langhaus an. Die Thürme sind nicht fertig geworden: König Ruprecht verbat sich den Weiterbau, als sie, schon der Vollendung nahe, ein allzu wehrhaftes Aussehen annahmen und für die Burg bedrohlich zu werden begannen, die als Sitz des königlichen Vogtes die Stadt beherrschte. Die Burg selbst ist baugeschichtlich nicht ohne Bedeutung; ein hübscher Renaissancebau ist das ehemalige Burggrafenhaus an der Ostseite der Umfassungsmauer und die im Allgemeinen gut erhaltenen Wehranlagen sind ein lehrreiches Beispiel mittelalterlicher Befestigungskunst. Endlich hat Friedberg noch ein besonders eigenartiges Bauwerk aus dem 13. Jahrhundert aufzuweisen, das sogenannte Judenbad. Es ist dies eine unterirdische Anlage, einem Schachte vergleichbar; im Innern führen Treppen zu einem Brunnen hinab, dessen Wasserspiegel über 20 Meter unter der Erdoberfläche liegt. Die Säulenstellungen, welche die Treppenanlage begleiten, zeigen frühgothische Formen; das Ganze soll als Frauenbad jüdisch-rituellen Zwecken gedient haben.

Ueberwiegt in Friedberg die gothische Stilperiode, so ist die romanische nicht minder hervorragend an zwei anderen Orten der Wetterau vertreten. Wir haben in Ilbenstadt die schöne, 1159 geweihte Praemonstratenserkirche und in Münzenberg die Ruinen einer geradezu imposant zu nennenden Burganlage aus nicht viel späterer Zeit. In der dem Rheingebiet nahegelegenen Gegend ist Ilbenstadt in mancher Beziehung eine fremdartige Schöpfung. Die Gründung des Klosters geschah zwar unter den oberhirtlichen Auspicien von Mainz, aber es scheint, dass für den Bau der Kirche der Einfluss des Erzbischofs Norbert von Magdeburg, des Stifters des Praemonstratenserordens, massgebend gewesen ist. Dieser Einfluss und mit ihm das Vorbild der sächsischen Bauschule wird besonders in der zwischen den beiden

Thürmen der Westseite gelegenen, beträchtlich in das Mittelschiff einspringenden Vorhalle erkannt, einer sonst im hessischen und fränkischen Gebiet ungewohnten Anlage. Andere Merkmale weisen freilich auch auf Zusammenhänge der Erbauer mit der Mainzer Dombauhütte, so besonders ornamentale Details im westlichen Theil der Kirche.

Die Krone der mittelalterlichen Baudenkmale der Wetterau ist die Burg Münzenberg, allerdings seit langer Zeit eine Ruine, aber doch nicht so zerstört, dass ihre Mauern nicht einen lebendigen Eindruck des Gewesenen auch heute noch zu geben vermöchten. „Was Gelnhausen, Seligenstadt, Wimpfen mit den Resten ihrer hohenstaufischen Schlösser nur ahnen lassen, das hat sich hier zum grössten Theil erhalten . . . fürstlich reich . . . gross und gewaltig.“ Diese Worte des Autors gelten besonders den Theilen der Burg, die der ersten Bauzeit entstammen, den Ueberresten des Palasbaues, deren reiche Fenstergruppen und Arcaden sich in drei Stockwerken übereinander erheben; Ergänzungsbauten und fortificatorische Anlagen der Burg aus späterer Zeit sind von geringerer Bedeutung.

Von anderen Denkmälern, deren Beschreibung das Inventar enthält, seien einige der wichtigsten hier noch mit Namen genannt, so die merkwürdige, spätromanische Johanniterkirche in Nieder-Weissel, die gothische Pfarrkirche in Butzbach mit einer landgräflichen Gruft in reicher Barockdecoration, die Burg von Vilbel aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, die im 18. Jahrhundert errichteten Klosterbauten von Ilbenstadt mit hübschem Thorbau, endlich, in dieselbe Stilperiode gehörig, die ehemalige Klosterkirche in Rockenberg mit flotter Innendecoration im Rococogeschmack. Erwähnung verdienen daneben die reizenden, in Fachwerk ausgeführten Wohnhausbauten des 16. und 17. Jahrhunderts, die in der Gegend vielfach vorkommen und auch insofern der Beachtung werth sind, als speciell der Typus des hessischen Bauernhauses, der ja zu den architectonisch reizvollsten unter seinesgleichen in Deutschland zählt, in diese Gruppe hineingehört.

Die Werke der Plastik und der Malerei stehen in der Wetterau hinter den Bauwerken zurück. Von einheimischen Bildhauerarbeiten sind allenfalls einige gothische Grabsteine in älteren Kirchen der Beachtung werth: in Ilbenstadt der des Grafen Gottfried von Kappenberg und in Butzbach der des Grafen Philipp von Falkenstein. Die Kirche von Wohnbach besitzt eine schöne Kanzel im Renaissancegeschmack.

Was an Bildern zu nennen ist, befindet sich nicht mehr am ursprünglichen Platz, sondern hat im Grossherzoglichen Museum in Darmstadt Aufnahme gefunden. Dahin gehört ein Kreuzigungsaltar aus der Liebfrauenkirche in Friedberg, wohl der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörig, in dem etwas befangenen, der älteren Kölner Schule verwandten Stil, den auch andere, gleichzeitige Malereien aus mittelrheinischen Gegenden im Darmstädter Museum und in der historischen Sammlung der Stadt Frankfurt aufweisen und ein von 1497 datirtes Triptychon aus der Dorfkirche

von Nieder-Erlenbach, das erst unlängst für einen verhältnissmässig hohen Preis von der hessischen Regierung angekauft worden ist. Dies letzte Altarwerk bietet einiges Interesse durch seine Darstellungen (im Mittelbilde Maria zwischen St. Michael und St. Hieronymus, auf den Flügeln innen die 12 Apostel, aussen nochmals der Erzengel Michael und die Verkündigung Mariae): der Verfasser macht darauf aufmerksam, dass die Maria des Hauptbildes nach einem Stich vom Meister des Hausbuches, einige der anderen Figuren nach Schongauer copiert sind. Es ist nicht unmöglich, dass die sämmtlichen Malereien, wie der Verfasser vermuthet, in Frankfurt entstanden sind.

Die mit Ausnahme der Illustrationen tadellose typographische Ausstattung des Buches ist eine der letzten Leistungen der leider inzwischen zur Auflösung gelangten Wallau'schen Officin in Mainz. Nach dieser Seite bringt die in Rede stehende Publication den Verlust auf's Neue fühlbar in Erinnerung, welcher dem deutschen Buchgewerbe aus dem Aufhören dieser Firma erwachsen ist, in deren Druckerzeugnissen ein Unternehmungsgeist, der keine Opfer scheute, mit einem kundigen und vornehmen künstlerischen Sinn in einzigartiger Weise gepaart erschien. *Heinrich Weizsäcker.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Arbeiten Fra Mattia's della Robbia in den Marken. In einer längeren Studie, die Anselmi über die in den Marken vorhandenen Robbiawerke veröffentlicht (Le Majoliche Robbiane nelle Marche, in der Italia artistica e industriale, Roma, Libr. editr. artistica di A. Malcotti, anno I. fasc. 5, 6 und 10) finden sich auch neue Angaben über die Arbeiten Fra Mattia's, des erst jüngst bekannt gewordenen Gliedes der verzweigten Künstlerfamilie der Robbia. Ausgehend von dem ihm auf Grund urkundlicher Zeugnisse unbestritten zugehörigen Altar v. J. 1527—29 in der Collegiata von Montecassiano bei Macerata (s. Repert. XIII, 191; XIV, 504 und XVIII, 407 abgeb. Archivio st. d. a. II. 82), constatirt Anselmi aus Stilanalogien im Allgemeinen sowohl, als auch aus gewissen physiognomischen Eigenthümlichkeiten (geschweifte Nasen) und aus dem Vorkommen besonderer, bei anderen Robbiawerken nicht vorhandener Ornamentmotive (zweifach ineinandergeschlungenes Band, als Füllung der Pilaster und Archivolte), dass auch der grosse 3,8 Meter hohe, 2,48 Meter breite Altar der Verkündigung in S. Maria del soccorso zu Arcevia, entstanden jedenfalls nach 1530, ihm angehöre. Auch ein beinahe lebensgrosses Cruzifix (Höhe der Christusgestalt 1,45 Meter) in S. Maria delle Grazie derselben Stadt steht im Typus des Gekreuzigten, besonders in der charakteristischen Behandlung der in glatten parallelen Strähnen lang auf die Achsel herabfallenden Haare dem letzterwähnten Werke Fra Mattia's viel näher als irgend andere Arbeiten der Bottega Giovanni's della Robbia und wird somit auch jenem Meister zuzutheilen sein. Hierdurch ist nun seine Thätigkeit nach dem Jahre 1530, d. h. nachdem er den Altar von Montecassiano fertig gemacht hatte, in Arcevia festgestellt, und es wird sehr wahrscheinlich, dass auch andere Werke der nähern und fernern Umgebung genannter Stadt, die sich entweder noch unversehrt an Ort und Stelle befinden, oder deren Fragmente zum Theil in Privatbesitz gelangt sind, um dieselbe Zeit aus den Händen Fra Mattia's hervorgegangen sind. Von den ersteren seien hervorgehoben ein grosser Altar des Rosario und ein (blos bemalter) Crucifixus in der Kirche zu Castello di Avicelli, die Halbfigur eines Sebastian an der Façade der Kirche des Heiligen in Castelplanio; von den letzteren der Kopf eines sterbenden Christus, einer Heiligen und eines Putto, eine Gruppe singender Engel aus einem Presepio, ein kleiner Cru-

fixus an einem Holzkreuze und andere decorative Bruchstücke in der Sammlung Anselmi's, die aus den benachbarten Orten Serrasanquirico, Sassoferrato und Serradeconto stammen, endlich auch ein Heiligenkopf (Fragment), der aus der Sammlung Caccialupi in Macerata in den Besitz Mr. Nevin's, Rectors der amerikanischen Kirche in der Via nazionale zu Rom übergegangen ist. Hierdurch wird nun aber auch die Thätigkeit Piero Paolo Agabiti's als Thonbildner, dem man auf vage traditionelle Nachrichten hin die Autorschaft dieser Arbeiten in Arcevia und seiner Umgebung zuschrieb, ganz und gar in Frage gestellt, und es werden ihm nun auch die bisher noch unter seinem Namen gehenden Werke dieser Art in Cupramontana: der Assunta Altar (jetzt in der Pinakothek zu Jesi) aus der Kirche des Eremo, der Altar mit der Madonna und den hh. Franciscus und Jacobus v. J. 1529 und die Einzelgestalten der Madonna und des h. Josef aus einem zerstörten Presepioaltar, beide in der Kirche der Padri Riformati — abzusprechen, und ebenfalls unserm Fra Mattia zuzutheilen sein. Endlich wird wohl auch der seither nach seiner stilistischen Uebereinstimmung mit den letztgenannten Bildwerken dem Agabiti gegebene grosse Assunta-Altar von Monterubbio bei Pergola dem Meister zu nehmen und Fra Mattia zu vindiciren sein. Doch muss mit dem endgiltigen Verdict betreffs dieser Werke so lange zurückgehalten werden, bis der Vergleich der gegenwärtig davon noch nicht vorhandenen photographischen Aufnahmen mit denen der zweifellosen beiden Altäre Fra Mattia's eine Entscheidung auf sicherer Grundlage ermöglicht haben wird.

Auch weiter im Süden, in Ripatransone, in der Provinz Ascoli piceno, hat Anselmi Spuren der Thätigkeit Fra Mattia's aufgefunden. Im dortigen städtischen Museum finden sich die Ueberreste zweier Altäre aus der Kirche der SS. Annunziata. Neben einzelnen Bruchstücken der architectonischen Umrahmung, mehreren Heiligen- und Engelsköpfen u. andern figürlichen Fragmenten sind es drei Predellenreliefs von einem Altar del Rosario, ähnlich jenen im Castello di Avicelli, ferner acht pilasterartige Trennungsstücke zwischen den einzelnen Predellaplatten mit Löwenköpfen und hängenden Fruchtschnüren, ganz ähnlich jenen zwischen den Predellenscenen des Altars zu Montecassino, und endlich sechs Platten mit Engelsputten in Nischen, identisch wie sie am genannten Altare an den die beiden Hauptpilaster der Umrahmung begleitenden beiden inneren Halbpilastern auch verwendet erscheinen, — ein sonst nirgends an Robbiawerken vorkommendes, somit für Fra Mattia ganz ausschliesslich characteristisches Decorationsmotiv.

Dagegen können wir in dem Hochaltar der 1533 erbauten Capuzinerkirche bei Camerino (Madonna in trono von zwei Engeln gekrönt, ihr zur Seite die hh. Franciscus und Agnes) nicht mit Anselmi ein Werk Fra Mattia's erkennen. Nach der von ihm mitgetheilten Photographie hat er die grösste Stilanalogie mit einem aus S. Maria Assunta in Vallombrosa stammenden Altar im Museo nazionale von Florenz, die Madonna mit dem hh. Jacobus und Giov. Gualberto darstellend, von Cavallucci (unter No. 68)

und im campanischen Catalog des Bargello (pag. 157), — unserer Ansicht nach fälschlich, — dem Giov. della Robbia, im neuen Catalog Alinari's unter No. 2772 aber — der Wahrheit näher — blos seiner Schule, als nomen genericum, zugeschrieben. Die Typen gehören in beiden Werken schon dem vollen Cinquecento an; von jener gewissen Geziertheit und Starrheit, die die Arbeiten Giovanni's unangenehm auszeichnen, ist hier nichts vorhanden, die Gestalten sind im Gegentheil in voller Freiheit durchgebildet, und in der etwas verschrobenen Lage des Christkindes in beiden Werken und der hoheitsvollen, an die Antike erinnernden Kopfhaltung der Madonna im Altar des Museo nazionale ist schon der Einfluss Michelangelo's zu spüren. Gewisse Analogien mit dem jetzt im Collegio della Quiete (bei Careggi) befindlichen Relief des Christus als Gärtner aus S. Lucia in Via S. Gallo, das nach Vasari's Nachricht (VI, 606) von G. Fr. Rustici modellirt und in der Botega der Robbia glasirt und gebrannt worden war, lassen es uns nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass wir auch in den beiden fraglichen Altären Arbeiten desselben Meisters vor uns haben könnten. *C. v. F.*

Das Todesdatum Spagnoletto's, das bisher nicht feststand — zumeist setzte man es nach dem Vorgange des Bermudez in das Jahr 1656 — ist nunmehr durch einen archivalischen Fund Lorenzo Salazaro's (Sohnes des bekannten neapolitanischen Kunsthistorikers und Directors des Museo di S. Martino) genau festgestellt, den er in einer der letzten Nummern der Zeitschrift Napoli nobilissima (vol. II fasc. 2 pag. 29) mittheilt. Im Todtenbuch der Parrochie von S. Maria della Neve, jetzt S. Giuseppe, zu der des Künstlers letzte Wohnung auf dem Posilipp gehörte, fand der genannte Forscher den Eintrag: „A dì 2 settembre 1652 morì il sr Gioseppe Rivera e fu sepolto a Mergoglino." Ein Zweifel an der Persönlichkeit kann kaum auftauchen, — steht es doch fest, dass Spagnoletto sich in seiner letzten Lebenszeit, von Krankheit befallen, auf den Posilipp zurückgezogen hatte, um dort seine Tage zu beschliessen. Damit erhalten nun aber auch die über das gewaltsame Ende des Künstlers von Dominici erfundenen Fabeln ihre endgiltige Widerlegung. *C. v. F.*

Nekrolog.

Louis Courajod, Conservator am Louvre †. Den deutschen Forschern, die bald nach dem Kriege in den öffentlichen Sammlungen oder Bibliotheken von Paris arbeiten wollten, sind dieselben so gut wie jedem Fremden oder Einheimischen zugänglich gewesen; aber die kalte Zurückhaltung der Beamten, die persönliche Ablehnung derselben gestalteten die Arbeit in den Sammlungen, soweit sie nur durch den Vorstand zugänglich waren, für uns Deutsche wenig erfreulich. Eine vortheilhafte Ausnahme machte der Generaldirector Barbet de Jouy, dem der Louvre seine Rettung vor den Angriffen der Communards verdankt, ein Mann von der strengen Gesinnung des alten französischen Adels, zugleich ein französischer Beamter nach altem Stil, der seine persönlichen Gefühle seiner dienstlichen Pflicht unterordnete. Mit Dankbarkeit erinnere ich mich, wie dieser betagte Royalist schon 1874 sich meiner annahm, und wie er mich in sein Haus einführte, dessen Räume mit einer sehr gewählten Sammlung chinesischer Thon- und Porzellanarbeiten geschmückt waren. Für meine Arbeiten im Louvre verwies er mich an Louis Courajod, der kurz vorher zum Assistenten an der Abtheilung der Plastik des Mittelalters und der Renaissance ernannt war, welcher Barbet de Jouy selbst lange als Conservator vorgestanden hatte.

In Louis Courajod habe ich seit jener Zeit und haben zahlreiche meiner deutschen Collegen stets den bereitwilligen Führer gefunden, den begeisterten Forscher, der jedem in gleicher Richtung Thätigen in liberalster Weise behilflich, mit Jedem zu lernen, zu arbeiten bestrebt war, ohne Ansehen der Nation oder der Person. Seine damals entstandenen Beziehungen zur deutschen Forschung, namentlich auf dem Gebiete der italienischen Plastik, führten Courajod bald darauf, im Jahre 1875, soviel ich mich erinnere, nach Deutschland, nach Preussen und selbst nach Berlin. Diese Reise zog ihm nach seiner Rückkehr Angriffe wegen seines Mangels an Patriotismus zu, deren Abwehr seinen graden, unbeugsamen Charakter in das glänzendste Licht stellten. Seine Vorgesetzten hatten Courajod sehr verkannt: er war durch und durch Franzose, ein echter Patriot, der aber die Wissenschaft nicht mit der Politik vermischte. Die Beziehungen zu den deutschen Forschern wurden nur um so enger; fast jedes zweite oder dritte Jahr sah ihn in Deutschland, sah ihn in Berlin, zum Studium der rasch wachsenden Sammlungen frühitalienischer Kunst, bis seit etwa

zehn Jahren seine entschiedene Zuwendung zur französischen Renaissance und seine Lehrthätigkeit an der École du Louvre ihn fast ausschliesslich an Frankreich fesselten.

Louis Courajod wurde 1840 zu Paris geboren. Auf der Schule und in der École de Droit, wie als Anwalt entwickelte er schon die eigenthümliche Schärfe der Auffassung, die Gründlichkeit und den Fleiss, die ihn später in seiner ganzen wissenschaftlichen und amtlichen Laufbahn auszeichneten. Wie er zur Kunstgeschichte gekommen war, erzählte er mir gelegentlich, da er wusste, dass ich einen ähnlichen Weg gegangen war: ein Process über die Bewässerung in der Heimath seiner Familie, den er selbst auf Grund historischer Forschungen angeregt und mit Glück durchgeführt hatte, führte ihn so tief und gründlich in das Studium der Geschichte und Cultur dieser Gegend, dass er seinen Beruf verliess, um sich ganz der Geschichte zu widmen. Seine Arbeiten, die zunächst den Städten seiner Heimath und der Nachbarschaft galten, leiteten ihn namentlich auch zum Studium der Architectur und Plastik des Mittelalters; in der Freude an dieser Arbeit wurde er bald zum eifrigen Forscher in dem Gebiete der Kunst, und wie so häufig wurde die Richtung, die er zuerst verfolgte, bestimmend für sein ganzes Leben. Die vielen Ausläufer in andere Kreise der Kunstwissenschaft, deren Resultate in manchen seiner Aufsätze vor uns liegen, waren doch nur Vorarbeiten, von denen er mit geschärftem Blick und neuem Material in seinen engeren Kreis zurückkehrte.

Courajod wurde 1867 im Cabinet des Estampes angestellt; dieses Amt führte ihn, nach der Vollendung einiger trefflicher Specialarbeiten über Architectur und Plastik der Isle de France, auf das Studium der Portraits, der alten Stiche, Kataloge und anderer Documente für die Geschichte der Kunstdenkmale, ein kostbares Material, aus dem er später mit leichter, meisterhafter Sicherheit für seine grossen Arbeiten zu schöpfen wusste. Im Jahre 1874 wurde Courajod an die Leitung des Louvre berufen; mit richtigem Blick wählte ihn Barbet de Jouy zum Attaché der Abtheilung der Sculptur des Mittelalters und der Renaissance. Der junge Gelehrte war überglücklich über die neuen Aussichten, seine wissenschaftliche Arbeiten und Pläne hier im Anschluss an die Schätze der Sammlung erweitern und zur Reife bringen zu können und überdies den neuen Aufgaben sich zu widmen: die Sammlung zu katalogisiren, zu ordnen und sie nach allen Seiten zu erweitern. Grade damals lernte ich Courajod kennen; ähnliche Aufgaben waren mir übertragen und hatten mich mehrere Jahre wiederholt nach Italien geführt. Im Austausch unserer Gedanken haben wir vor den Monumenten mancher Sammlungen die Kritik der italienischen Plastik zu fördern gestrebt. Die italienische Plastik schien Courajod damals noch mehr in Anspruch zu nehmen als die gleichzeitige heimische Kunst. Eine ganze Reihe meist kleinerer Arbeiten entstanden etwa zwischen 1876 und 1886; regelmässig nahm er zum Ausgangspunkt oder Ziel derselben ein einzelnes oder eine Reihe von italienischen Bildwerken der ihm unterstehenden Abtheilung. In seinen

verschiedenen Aufsätzen, die abwechselnd in der Gazette des Beaux-Arts und in der Gazette archéologique erschienen, sucht er in ein paar namenlosen Werken des Louvre, die er aus einem Magazin oder unter den Antiken herausgeholt, oder die er in Italien mit glücklichem Blick erworben hatte, den Meister zu bestimmen, sucht denselben von anderen Künstlern scharf zu scheiden, und so Künstlercharaktere wie Mino, wie Filarete, Donatello, Rossellino vor seinen französischen Lesern zuerst in bestimmter klarer Form erstehen zu lassen. Schon in diesen kleinen Einzelarbeiten tritt der Blick aufs Ganze klar hervor. Wo er sich ein grösseres Thema wählt, beherrscht er es fast immer mit Sicherheit. Seine „imitation et contrefaçon d'antiques au XVme et XVIme siècle", sein „part de l'art italien dans quelques monuments de la renaissance française" u. A. sind meisterhafte, bahnbrechende Arbeiten gewesen, die fast noch mehr auf seine östlichen Nachbarn als auf seine Landsleute eingewirkt haben. Denn schon damals trat ihm, von oben und von unten genährt, eine gehässige, abfällige Kritik entgegen, die ihn gerade da angriff, wo er dem Louvre am meisten genützt hatte: in seinen Ankäufen. Die von ihm erworbene kostbare grosse bemalte Thonmadonna von Donatello ist heute in Paris noch nicht anerkannt, weil nur wenige unter den französischen Forschern von diesem oder einem der übrigen Meister des italienischen Quattrocento eine intime Kenntniss haben. Unter seinen sonstigen Ankäufen ragen hervor die Marmorbüste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano, die angeblich sienesische Marmormadonna aus Palazzo Piccolomini, das Colossalportal aus Cremona, verschiedene Madonnenstatuen u. a. m.

Nur wenn wir Courajod's Arbeiten über italienische Kunst in ihrer Reihenfolge nachgehen, wenn wir sehen, wie der Verfasser auch hier an Frankreich anzuschliessen sucht, wie ähnliche Arbeiten über französische Monumente aus der gleichen und früheren Zeit mehr und mehr daneben entstehen, wenn wir schliesslich aus der Geschichte der einzelnen Werke in der plastischen Abtheilung des Louvre das zweibändige Werk über das „Musée des Monuments" Napoléon's I. und seinen energischen Begründer Alexander Lenoir mit dem reichen kritischen Apparat, den der Verfasser dafür zusammengebracht hatte, entstehen sehen: nur dann erkennen wir klar den grossen Gedanken, der den kaum beachteten Conservateur adjoint am Louvre erfüllte, den er mit grösster Energie und Klarheit, mit ausserordentlichem Fleiss und echter Gelehrsamkeit verfolgte, mit voller Aufopferung und zugleich mit bitterem Schmerz über den Mangel an Verständniss in weiteren Kreisen, über das Fehlen jedes Entgegenkommens bei den meisten seiner Vorgesetzten und Collegen. Was er erstrebte, was er wissenschaftlich durchgeführt, was er practisch wenigstens zu einem Theil erreicht hat, war die Wiederherstellung des Musée des Monuments français, das sein Schöpfer, der Augustinerpater Alexandre Lenoir, als er es fast vollendet hatte, nach dem Fall Napoleon's I. vernachlässigt, zerstört, zertrümmert sehen musste. Auch für den aufopfernden Patriotismus dieses „zweiten Lenoir" hatten nur wenige seiner Landsleute eine Empfindung; sie

bekämpften ihn, verspotteten ihn, hänselten den reizbaren, weltungewandten Mann, hinderten ihn an der Ausführung seiner grossen idealen Pläne. Aus den Magazinen des Louvre, aus den Gewölben von St. Denis, dem Magazin von Versailles, aus einzelnen kleinen Kirchen der Provinz gelang es Courajod die entdeckten Schätze dem Louvre wieder zuzuführen und zur Aufstellung zu bringen. Aber welche Kämpfe hatte er dabei zu bestehen, wie bescheiden war die Zahl dieser Erwerbungen neben dem, was früher vorhanden war, oder selbst was noch jetzt im Hof der École des Beaux-Arts, in zahlreichen Kirchen nicht zur Geltung kommt oder zu Grunde geht.

Bei seiner wissenschaftlichen Betrachtung der Renaissanceplastik hatte Courajod schon für die italienische Kunst mit Schärfe nachzuweisen gesucht, dass der Keim, wie der Anfang der Renaissance früher zu setzen, dass er bei den Nachfolgern der Pisani, ja theilweise schon bei den Pisani selbst zu suchen wäre. Als er im Jahre 1887 als Lehrer der Geschichte der französischen Plastik an die École du Louvre berufen wurde, suchte er noch bestimmter eine ähnliche Auffassung auch für die französische Sculptur zur Geltung zu bringen: die Renaissance in Frankreich beginne nicht im XVI. Jahrhundert, nicht mit der Nachahmung der Italiener, sondern in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, in dem erwachenden Naturalismus des Burgunders Sluyter's und seiner Nachfolger, wie in den verwandten Bestrebungen des benachbarten nördlichen Frankreich. Wie er den Schülern die Entwicklung einer ersten Blüthe der Plastik in Frankreich unter dem mehr und mehr verblassenden Einfluss spätrömischer Kunst mit seiner Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Vortrags klar zu machen wusste, so steigerte sich sein Eifer zur hinreissenden Begeisterung, wenn er diese grosse Zeit der „ersten Renaissance" der Plastik: die Vorläufer und Zeitgenossen der van Eyck seinen Schülern in ihrem Gegensatze zur italienischen Plastik und zugleich in dem von ihm vermutheten Einfluss auf die italienische Plastik in helles Licht zu setzen suchte. Leider hat Courajod diese seine Anschauung, wie er sie im Zusammenhang mit vielem Erfolg seinen Zuhörern vortrug, nicht auch schriftlich ausgearbeitet; nur aus einer Anzahl kleinerer Aufsätze können wir seinen Gedankengang erkennen, die Grundlinien seines Gebäudes wahrnehmen.

Diese seine Auffassung hat gerade in Frankreich, wo über dem Studium der italienischen Renaissance die Forschung der gleichzeitigen eigenen Kunst lange zurückgetreten war, die stärkste Opposition gefunden. Zu den fast ununterbrochenen Kämpfen in seiner Berufsarbeit, deren Bedeutung nur wenige seiner Collegen verstanden oder verstehen wollten, trat der neue wissenschaftliche Kampf. Diese Plagen und Sorgen, wirkliche und nicht selten auch eingebildete, waren für das empfindsame Gemüth dieser im besten Sinne kindlichen Seele zu stark. Stürmisch in der Mittheilung und Vertheidigung seiner Ueberzeugung, leicht erregt und dem Spiel der Intrigue hilflos gegenüberstehend, war der breitschulterige, anscheinend so rüstige Mann vor der Zeit gealtert: schon seit Jahren

schmückte ihn ein voller weisser Bart; der Kampf für seine Ueberzeugung gegen offene und versteckte Feinde hatte die Manneskraft, die Freudigkeit an der Arbeit gebrochen und dadurch theilweise seine Thätigkeit unterbunden. Bitter verletzt wurde er durch die Art, wie er zu der persönlichen Theilnahme an der Versteigerung der Sammlung Spitzer gezwungen wurde. Schwerer noch zehrte an ihm der Kummer über die Erwerbung einer falschen Bronzestatuette für den Louvre, die er warm befürwortet hatte, obgleich der Kauf noch rechtzeitig rückgängig gemacht werden konnte. Tief verstimmt und verbittert schränkte er sich ein auf einsame, stille Arbeit und den geistigen Verkehr mit seinen Schülern, im Zusammenleben mit seiner Mutter, an der er mit rührend kindlicher Liebe und Zärtlichkeit hing. In dem malerischen Heim, das er sich anfangs am Boulevard St. Martin, später in einem Landhaus bei Passy nahe der Seine geschaffen hatte — einem Heim, ähnlich dem unseres allverehrten Baron Liphardt —, worin er zwischen Büchern, Photographien, kleinen Sculpturen, alten Möbeln und Abgüssen, die dem Fremden in chaotischer Unordnung erschienen, doch selbst die peinlichste Ordnung hielt. Hier in der Arbeit, in der Sorge für die in ihrem hohen Alter noch geistig und körperlich frische Mutter hatte der Melancholiker noch seine Freude. Da starb im Herbst v. J. auch die Mutter, und mit ihr erlosch die letzte Lebensfreude, die letzte Kraft. Nur kurze Zeit trug er einsam diesen schwersten Kummer; im Frühling des folgenden Jahres, am 26. Juni 1896, erlag er der siechenden Krankheit. Das Andenken an den bescheidenen, ehrenfesten, freundlichen Mann, einen der eifrigsten und tüchtigsten Beamten des Louvre und zugleich einen der bedeutendsten und eigenartigsten Forscher unter den Archäologen Frankreichs, ehrte die Direction des Louvre, mehr als durch die warmen Worte des Nachrufs an seinem Grabe, durch die Ernennung André Michel's, seines treuesten Freundes und Testamentsvollstreckers, zum Nachfolger in seiner Stellung als Conservator im Louvre. Manche Schuld wurde so noch über dem Grabe gesühnt. *W. Bode.*

Erwiderungen.

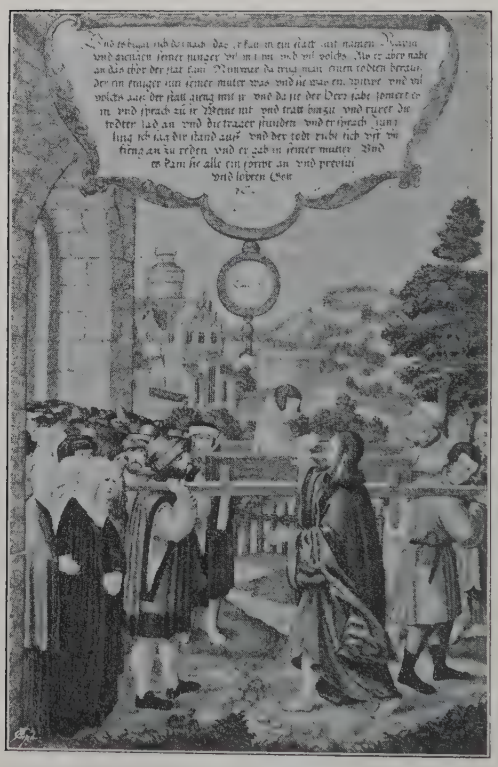
Hans Schäufelein und der Meister von Messkirch. Herr Dr. Ulrich Thieme hat im XIX. Bande des Repertoriums (S. 219 ff.) meine Schrift „Der Mömpelgarter Flügel-Altar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Messkirch“ (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI. B.) einer Besprechung unterzogen, zu deren Erwiderung ich mir das Wort erbeten habe, weil mir sachlich die Frage von grösserer Bedeutung scheint und weil, wenn vielleicht auch meine Schrift selbst zur Widerlegung mancher Argumente Thieme's hinreichen würde, diese doch vielen Kunstgelehrten überhaupt nicht zugänglich ist, da sie, die Separat-Abdrücke eingeschlossen, nur in 300 Exemplaren gedruckt wurde.

Der Kritiker tadelt vorerst das kleine Format der Reproductionen der Flügelbilder, er hätte eine grössere Auswahl der Bilder als Volltafeln gewünscht und auf die Reproduction des ganzen Altars verzichtet, überdies seien, wie man deutlich sehe, die Reproductionen stark retouchirt, „man sollte nur ganz unretouchirte Platten verwenden und die paar Risse und Sprünge mit in Kauf nehmen.“ Mir wieder schien die Reproduction des ganzen Altars dankenswerth. So interessant, so hervorragend dieses Malerwerk ist, ein Bilderbuch der Renaissancezeit, wie die deutsche Nation kein zweites besitzt, so wenig bekannt war es bis auf die jüngste Zeit. Die Reproductionen scheinen mir trotz starker Verkleinerung (es sind nur 6 Bilder, nicht 12, wie Thieme behaupt, auf einer Tafel, da die Tafeln doppelte Foliogrösse haben) bei ihrer Schärfe die charakteristischen Eigenschaften des Meisters gut wiederzugeben und schliesslich sind vier sorgfältig ausgewählte Bilder in Foliogrösse durch Heliogravuren reproducirt. Was aber „die starken Retouchen“ anlangt, so constatire ich, dass von 157 Bildern 13 retouchirt wurden, und zwar wurden die von Thieme schmerzlich vermissten, von mir in der Beschreibung erwähnten Sprünge und Risse und einzelne Details retouchirt, die nicht klar genug zur Erscheinung gekommen waren.

Nach sorgfältiger Vergleichung der Photographien mit den Originalen wurden von dem Redacteur der Jahrbücher Herrn Dr. Zimmermann im Vereine mit mir die 13 erwähnten Bilder ausgesucht, die Retouchen selbst unter meiner Aufsicht vorgenommen. 144 Bilder blieben ohne jede Retouche!!

Unbegreiflich ist mir aber, wie Dr. Thieme überhaupt eine Retouche auf den Lichtdrucken wahrnehmen konnte; ich kenne jede Retouche,

die gemacht wurde, ich bin aber bei bestem Willen nicht im Stande, dieselben als solche wahrzunehmen. Es ist daher anzunehmen, dass Herr Dr. Thieme Details, die dem Originale eigen sind, für Retouchen des Photographen ansieht. Sein Bestreben, die von mir erwähnten Sprünge zu finden, hat ihn offenbar irregeleitet, — eine Auto-Suggestion, wie sie ja öfter vorkommt. Herr Dr. Thieme bedauert auch, dass keine facsimilirte Nachbildungen der hebräischen Signaturen angefertigt wurden, meint aber, dass „mit einigermassen gutem Willen auf den kleinen Reproductionen die Buchstaben zu erkennen sind". Ausgesprochen schlechter Wille würde dazu gehören, diese Buchstaben nicht zu erkennen, sie sind etwas über 3 mm hoch, also mehr als $1^1/_2$ mal so gross als die Lettern des Repertoriums und des kais. Jahrbuches. Facsimilia wurden durch Bausen von einem Maler angefertigt; es stellte sich aber heraus, dass die photographischen Reproductionen ein viel klareres Bild der Signaturen gaben, als dies durch Bausen in Folge der Falten der Gewänder, erzielt werden konnte, deshalb wurden die Facsimilien der Signaturen als überflüssig weggelassen.



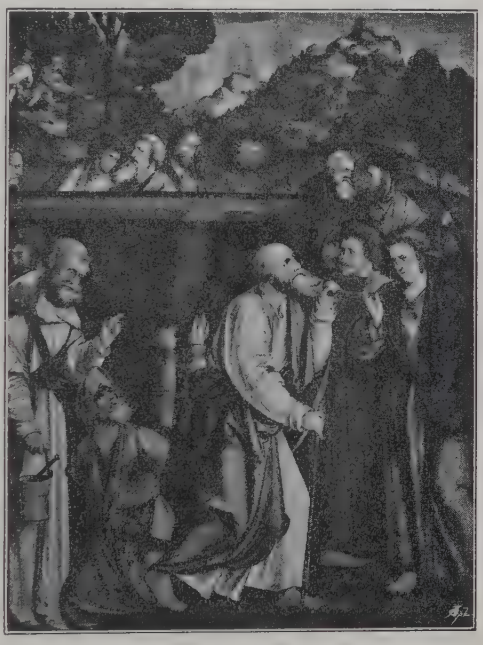
Jüngling zu Nain.

Meine Untersuchungen über die Provenienz und die Zeit der Entstehung des Altars werden von Dr. Thieme als richtig anerkannt, nur begeht er in der kurzen Darstellung dieser Untersuchungen einen Irrthum. Der Altar kam 1539 allerdings nach Stuttgart, aber nicht „in die Stuttgarter Kunstkammer"; diese wurde erst von Herzog Friedrich (1593–1608) gegründet und der Mömpelgarter Flügelaltar kam somit durch Herzog Friedrich zu Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts in die Stuttgarter Kunstkammer (S. 312), wo ihn 1616 Hainhofer sah und beschrieb.

Der Mömpelgarter Flügelaltar, der successive als Werk Dürer's, der Schule Dürer's, Burgkmayr's und in den letzten Decennien fast unbestritten als Werk des Pseudo-Beham (Meister von Messkirch) gegolten hatte, wurde von mir für Schäufelein vindicirt. Ich rechtfertigte diese Zuschreibung vorzugsweise durch die nahe Verwandtschaft mit den Compositionen Schäu-

felein's, durch den Nachweis, dass die charakteristischen Eigenschaften der Schäufelein'schen Malweise in dem Flügelaltare ausnahmslos wiederkehren und schliesslich durch die Signaturen in hebräischen Lettern, die das Monogramm und auch den vollausgeschriebenen Namen des Malers geben.

Dr. Thieme stimmt auf Grund dieser Beweisführung mir zu, dass der Wandelaltar in Schäufelein's Werkstatt entstanden sein muss, nur bezweifelt er, dass Schäufelein selbst an dem Altar in hervorragender Weise thätig gewesen, meint, dass der Altar nicht als ein charakteristisches Werk seiner Hände, sondern als eine Arbeit seiner Werkstatt anzusehen sei, und begründet dies damit, dass ich in meinem Eifer, das Beweismaterial zu häufen, zu weit gehe, und Verwandtschaften und Aehnlichkeiten der Compositionen sehe, die nicht vorhanden sind, dass Schäufelein'sche Typen in hervorragendem Maasse nicht benutzt, dass die Gewandmotive einfacher und viele bewegte Figuren besser gezeichnet sind als sonst.



Begräbniss Mariae.

Als Beispiel citirt Thieme die Composition der Erweckung des Jünglings zu Nain, von der ich behauptet habe, dass sie mit der des Begräbnisses der Maria vom Christgartner Altare verwandt sei. Thieme behauptet dagegen, dass „die einzige Aehnlichkeit darin bestehe, dass auf beiden Seiten ein Sarg getragen wird, das ist aber auch Alles". Ich schicke voraus, dass ich im Mömpelgarter Altare mehr als 50 Entlehnungen aus Schäufelein'schen Compositionen gegen 16 aus Dürer'schen nachgewiesen habe. Die von Thieme angeführte Incongruenz scheint mir vor Allem deshalb unglücklich gewählt, weil ich von keiner Entlehnung, sondern nur von einer „verwandten" Composition spreche.

Ich gebe nun zur Erleichterung der Ueberprüfung Abbildungen der beiden Compositionen, erstere nach der Reproduction Löwy's in meiner Schrift, letztere nach der Photographie Höfle's.

Ich erblicke die Verwandtschaft der beiden Compositionen darin, dass in beiden Bildern ein Sarg von links nach rechts über die Scene getragen wird und mit der Bahre die ganze Bildbreite einnimmt, dass die Anordnung einzelner Figuren, z. B. Maria und der Apostel mit dem Weihwasserkessel, Christus und der sargtragende Apostel übereinstimmt, schliesslich, dass

die rechte Seite des Mittel- und Hintergrundes des Begräbnisses der Maria vollkommen gleich für den Jüngling von Nain verwendet wurde; man beachte den Baum des Mittelgrundes, den Berg und dessen Bewaldung im Hintergrunde. Selbstverständlich mussten für die ganz verschiedene Darstellung einzelne Abänderungen eintreten und mehrere Figuren auf dem kleinen Bildchen des Flügelaltars weggelassen werden.

Herr Dr. Thieme hat dieses Beispiel unter etwa 70 herausgegriffen, offenbar als besonders charakteristischen Beweis meines Uebereifers. Dieser „einzige Beleg" dürfte aber seine Behauptung nicht erhärten, vielmehr deren Grundlosigkeit darthun.

Es war Schäufelein's Art, seine Compositionen mit oder ohne Abänderungen von Holzschnitten auf Bilder zu übertragen; auf die Reihe von Miniaturen im Oettinger Gebetbuche, die Compositionen aus dem Memorial der Tugend völlig gleich in Farben wiedergeben, habe ich als besonders charakteristisches Beispiel aufmerksam gemacht.

Das Vorkommen Schäufelein'scher Typen, insbesondere auch sein und seiner Gattin getreues Portrait wurde von Fall zu Fall nachgewiesen; richtig ist, wie auch von mir hervorgehoben wurde, dass die Gewandmotive gegenüber den Jugendwerken einfacher geworden; dies ist aber in noch grösserem Masse an den bezeichneten Holzschnitten der Reifezeit des Künstlers (Auferweckung des Lazarus, Grosses Abendmahl, Memorial der Tugend etc.) zu beobachten.

Bewegte Figuren sind auch im Mömpelgarter Flügelaltare regelmässig verzeichnet; das gelang Schäufelein nie, im reiferen Alter kam er zu dieser Einsicht und vermied es so viel als möglich, solche darzustellen.

Es ist klar und wurde im Einzelnen nachgewiesen, dass dieses Altarwerk nicht eine vollständig eigenhändige Arbeit Schäufelein's ist, es lassen sich Gehilfen und Schülerhände (mindestens drei verschiedene, darunter die eines hervorragenden) feststellen. Zur eigenhändigen Ausführung hätte Schäufelein auch eines viel grösseren Zeitraums bedurft, als ihm offenbar zur Verfügung stand,[1]) nichtsdestoweniger ist allen Bildern die Kunstweise Schäufelein's deutlich zu entnehmen. Landschaften, Stadtveduten und Innenräume sind fast ausschliesslich von seiner Hand gemalt.

Schäufelein hat viele auch hervorragende Werke nicht bezeichnet; so trägt der Ziegler'sche Altar keine Signatur und soll nur wie Maler Müller im Kunstblatt 1820 berichtete, auf der Rückseite des Altarschreines sein Monogramm getragen haben. (Vgl. auch Sandrart.) Der Mömpelgarter Flügelaltar aber ist zweimal im Altarschreine, auf beiden Aussenflügeln und noch an drei anderen Stellen mit des Künstlers Namen gezeichnet, fast jeder Flügel hat seine besondere Signatur. Wie Tizian seine Transfiguration in S. Salvadore zu Venedig mit dem zweifachen „fecit" für sich in Anspruch

---

[1]) Für Montbéliard wurde jüngst die Copie eines der kleinen Flügelbilder bestellt und Frl. Schöffmann, die auch Dürer's Dreifaltigkeitsaltar für das Germanische Museum in Nürnberg vorzüglich copirt hat, benöthigte hierzu den Zeitraum von $4^1/_2$ Monaten.

nahm, so hat Schäufelein sein künstlerisches Urheberrecht am Mömpelgarter Flügelaltare durch siebenfache Signatur für alle Zukunft feststellen wollen.

Es war nothwendig, bei diesem Punkte besonders zu verweilen, denn er ist der Angelpunkt der ganzen Frage. Ist der Mömpelgarter Altar ein Werk Schäufelein's, so ist der Meister von Messkirch identisch mit Schäufelein. Fast alle Kunstforscher unserer Tage (Rosenberg, Scheibler, v. Seidlitz, Aldenhoven), die sich mit dieser Frage beschäftigten, haben den Mömpelgarter Flügelaltar den Werken des Meisters von Messkirch angereiht; für mich besteht auch kein Zweifel, dass die Altarbilder der Grafschaft Zimmern und der Wiener Altar denselben künstlerischen Urheber haben. Dies war der Ausgangspunkt meiner diesbezüglichen Untersuchung, nicht die mir von Thieme supponirten immerhin bedeutsamen aber doch secundären Umstände, dass erstere Werke zu Lebzeiten Schäufelein's entstanden sind, zu einer Zeit, wo wir von dem so überaus fleissigen Meister fast keine Bilder bisher nachweisen konnten, dass es, wie ich hinzufüge, keine Bilder des Meisters von Messkirch giebt, die nach dem Tode Schäufelein's entstanden sind.

Thieme, der das Lebensbild Schäufelein's auf eine unglückliche, auf mangelhafter Kenntniss des Meisters beruhende Characteristik Janitschek's aufgebaut hat, müsste sein Erstlingswerk verleugnen, wollte er Schäufelein jene künstlerische Entwickelung zugestehen, die diesen zum Meister so hervorragender Werke machte. Er bleibt bei dem alten und veralteten Bilde von Schäufelein's Wirken stehen, darum ist in seinen Augen der Mömpelgarter Flügelaltar nicht ein characteristisches Werk seiner Hände, darum wird plötzlich der Meister von Messkirch zum Schüler Schäufelein's, trotzdem Thieme in seinem Buche (S. 151) behauptet, dass nicht ein einziger seiner Schüler es verstanden habe, sich in der Geschichte der deutschen Kunst einen Namen zu machen.

„Dass wir den Messkircher Meister dank Kötschau's Ausführungen wohl sicher als Schüler Schäufelein's ansehen können," ist wenigstens in der Berufung auf Kötschau unrichtig, denn dieser sagt (A. Barthel Beham und der Meister von Messkirch Strassburg J. H. Ed. Heitz 893 S. 33): „Aber ich habe ja auch nicht behauptet, dass etwa der Meister des Messkircher Altars ein Schüler des Nördlinger Malers sei".

War mit dem Mömpelgarter Flügelaltar die verbindende Brücke von Schäufelein zum Meister von Messkirch gefunden, so galt es doch auch bei diesen Werken den speciellen Nachweis des Urhebers zu erbringen. Auch hier wurde die Verwendung von Schäufelein'schen Compositionen, Typen, Figuren im Einzelnen gezeigt, in langer Parallele die stilistischen und technischen Merkmale der Schäufelein'schen Werke verglichen mit denen des Meisters von Messkirch und deren Uebereinstimmung, die theilweise übrigens auch schon von Kötschau hervorgehoben wurde, festgestellt und schliesslich wurde auch der Nachweis erbracht, dass Schäufelein von den Grafen von Zimmern, die alle Hauptwerke des Meisters von Messkirch bestellten, beschäftigt worden war, und dass er für die mit den Grafen von Zimmern verschwägerten Grafen von Oettingen durch etwa 25 Jahre die grössten Altarwerke und andere Arbeiten ausführte.

Thieme giebt zu, dass die Bilder des Meisters von Messkirch in der Composition Verwandtschaft mit Schäufelein'schen Arbeiten besitzen, dass einzelne Typen und Werkstattgewohnheiten Schäufelein's in denselben nachzuweisen sind, erhebt aber auch hier wieder den Vorwurf, dass ich Verwandtschaften sehe, die absolut nicht vorhanden sind. In dem gewählten Beispiel, die Fusswaschung in St. Gallen, behauptet Thieme, dass die Composition unmittelbar auf Dürer zurückgehe und nicht an die Tafel des Mömpelgarter Altars oder Schäufelein's Holzschnitt aus dem speculum passionis anknüpfe, denn die Stellung der Hände Christi und der Füsse Petri ist genau dem Dürer'schen Blatt entnommen, während Schäufelein sie verändert. Nun sei es gestattet, dasjenige, was ich über die Verwandtschaft dieser drei Compositionen gesagt (S. 339), anzuführen.

Fusswaschung in Wien.

„Die Gruppe ‚Christus und Petrus' bei der Fusswaschung (des Mömpelgarter Flügelaltars) entstammt Dürer's kleiner Passion und ging mit einer Veränderung der Haltung der Hände des Petrus in das speculum passionis(Schäufelein's) über. Bei Dürer hält Petrus die rechte Hand an den Kopf, die linke Hand neben dem Knie. Im speculum passionis ist die rechte Hand nicht an den Kopf gelegt. Die Linke bedeckt das Knie. Im Flügelaltar ist die rechte Hand Petri's aus der kleinen Passion Dürer's, die linke Hand aus dem speculum passionis; fast völlig gleich ist aber diese Gruppe ‚auf dem Abendmahl und der Fusswaschung' des Meisters von Messkirch in St. Gallen; man beachte insbesondere den nackten, auf den Zehenspitzen senkrecht aufstehenden Fuss des knieenden Christus, die Gewandschürzung und den Faltenwurf." Diese charakteristischen, von mir hervorgehobenen Züge, deren Beachtung ich empfohlen habe, verschweigt Thieme, er spricht von den Händen Christi und den Füssen Petri. Nun gebe ich wieder die Abbildungen dieser beiden Bilder, ersteres nach der Photographie Löwy's, letzteres nach der

Photographie Scherer's in St. Gallen. Auf Dürer's Fusswaschung sind die Füsse Christi bekanntlich nicht dargestellt, sondern durch den Bildrahmen abgeschnitten.

Es handelt sich nach meiner Auffassung bei Besprechung solcher Fragen doch nicht darum, bei nicht entsprechend Informirten augenblicklichen Erfolg zu erzielen, sondern um die materielle Wahrheit.

Meine Argumente für die Urheberschaft Schäufelein's an dem Messkircher Altar hat Thieme in so eigenartiger Weise wiedergegeben und so eigenmächtig bereichert, dass ich mich darauf beschränke, auf meine diesbezüglichen Auseinandersetzungen f. 390 u. 391 zu verweisen und hervorzuheben, dass ich anderen Orts zur Erklärung des Umstandes, dass kein Bild des Meisters von Messkirch signirt ist, anführte, dass es den Anschein habe, dass Schäufelein als gläubiger Protestant Andachtsbilder überhaupt nicht mehr signirt habe. Dies als Argument für die Urheberschaft Schäufelein's an dem Messkircher Altare anzuführen, ist mir nicht im Traume beigefallen.

Fusswaschung in St. Gallen.

Was den Christus am Oelberg im Berliner Museum Kat. 691 anlangt, so scheint Herr Thieme sich zu irren. Dieses Bild ist nicht im letzten Kataloge noch Schäufelein zugeschrieben und wird neuerdings den Werken des Meisters von Messkirch zugezählt, sondern die Sache verhält sich gerade umgekehrt.

Das Bild wurde bis zum letzten Kataloge Bartel Beham (dem Pseudo-Beham, identisch mit dem Meister von Messkirch) zugeschrieben und erst im letzten Kataloge wurde diese Bezeichnung auf Schäufelein richtiggestellt und diese Neubezeichnung im Kataloge selbst sachlich motivirt.

In der aquarellirten Federzeichnung der Albertina St. Martin und St. Apollonia findet Thieme keine Schäufelein'schen Eigenheiten, er findet auch nicht die unsichere Hand des alternden Meisters. Ich habe Kötschau's Beschreibung der Zeichnung mit Laschitzer's Schilderung der Schäufelein'schen Manier zusammengestellt, ich habe darauf hingewiesen, dass die St. Apollonia eine Wiederholung der Braut aus Schäufelein's Hochzeitstanz ist, und mache aufmerksam, dass schon der sentimentale, wehmüthige Kopf des heiligen Martin höchst charakteristisch für Schäufelein ist. Wenn

aber Thieme weiter bemerkt, dass Schäufelein zur Zeit der Anfertigung der Zeichnung höchstens 55 Jahre alt war und in diesem Alter auch keine unsichere Hand zu besitzen brauchte, so hat er gänzlich darauf vergessen, dass Schäufelein in dem Distychon seines Selbstportraits zu Wiesbaden, das dieselbe Entstehungszeit hat, sich über das Altern seiner Hände beklagt, wie ich des Weiteren ausgeführt habe.

Thieme erneuert zum Schlusse die Behauptung, dass der Meister von Messkirch eine besondere Künstler-Individualität sei, die sich von Schäufelein deutlich und vortheilhaft unterscheide in coloristischer Beziehung durch den Farbensinn: er sei auch ein eleganterer und feinerer Meister als der meist „recht grobe" Schäufelein. Nach meiner Ansicht hat Schäufelein im Ziegler'schen Altare sein coloristisches Meisterwerk geliefert, das er auch in den Bildern für die Grafen von Zimmern nie übertroffen; den Meister aber, der noch am Schlusse seines Lebens das „Memorial der Tugend" mit grossgedachten, den „goldenen Esel" mit reizenden Holzschnitten geziert, das Oettinger Gebetbuch mit Hunderten der lieblichsten und anmuthigsten Darstellungen geschaffen, einen recht groben Maler zu nennen, das scheint mir die Krone jener zahlreichen völlig irrigen Behauptungen zu sein, die Thieme über Schäufelein niedergelegt und die ich im dritten Kapitel meiner Schrift zu widerlegen versucht habe.[2]) Auch zur Widerlegung dieses Vorurtheiles erachtete ich es für geboten, auf das Oettinger Miniaturwerk in ausführlicher Darstellung einzugehen.

Mein Kritiker vermisst auch in den signirten Werken Schäufelein's aus dieser Zeit die coloristischen Vorzüge, die die Bilder des Meisters von Messkirch besitzen. Es giebt aber von Ersterem nur sehr wenige: die Tucher'schen Portraits, das Selbstbildniss in Wiesbaden und die Anbetung des Lammes. Letzteres Bild nimmt aber eine Sonderstellung ein. Der erhaltene Theil ist eine ziemlich getreue Wiedergabe des Mittelbildes vom Auhausner Altare. Wie ich nachgewiesen, wurde dasselbe von dem aus Auhausen vertriebenen letzten Abte des Klosters, dem Truchsessen von Wetzhausen, bestellt und sollte wohl dem in Eichstädt lebenden kunstsinnigen Abte sein grosses Altarwerk in Auhausen in Erinnerung bringen; es ist eine Wiederholung einer vor 25 Jahren gemalten Composition und nur als Werkstattarbeit anzusehen. Die Portraits der Eheleute Tucher weisen nicht den klaren heiteren Farbenton der meisten Bilder aus dieser Periode des Meisters auf, aber auch die Bilder „des Meisters von Messkirch" sind von sehr ungleichem coloristischen Werthe, weshalb sich schon Woltmann (Katalog der Fürstenberg'schen Sammlung zu Donaueschingen) veranlasst gesehen, 6 Bilder in Donaueschingen als Werkstattarbeiten zu bezeichnen. Vergleichen wir aber das signirte Wiesbadener Selbstportrait des Meisters mit den sicher eigenhändigen Werken, wie dem Messkirchner Dreikönigaltare, dem Wildensteiner Madonnen- und Annenaltare und dem Wildensteiner Crucifixe, so finden wir dieselben coloristischen Vorzüge dieselbe Palette, denselben hellen, klaren Farbenton.

---

[2]) Vergl. f. 357, 358, 359, 361 (bis) 363 (bis) 365, 367, 368 (bis) 369, 370, 374, 379, 380.

Wenn Thieme behauptet, dass das dritte Capitel meiner Schrift über Schäufelein's Leben und seine künstlerische Entwicklung nicht viel Neues, wenigstens nichts Wichtiges bringe, so halte ich es nicht für meine Sache, dagegen zu polemisiren; wenn er aber behauptet, dass es „recht wenig wichtig ist", dass der Nachweis erbracht wurde, dass Schäufelein Dürer[3]) in ganzer Figur und in mehr als halber Lebensgrösse gemalt hat, dass uns hiermit das einzige Portrait Dürer's aus seiner Zeit, von den Selbstportaits abgesehen, von einem Lieblingsschüler erhalten ist, so giebt dies einen Massstab dafür, was Herr Dr. Thieme „für recht wenig wichtig" hält.

Zum Schlusse möchte ich in wenigen Worten eine Charakteristik Schäufelein's geben, wie sie sich aus meinen Untersuchungen ergiebt und die in einigen Hauptzügen von der bisher entworfenen abweicht.

In Dürer's Schule grossgezogen, hat er sich die technischen Vorzüge seines Meisters angeeignet. Gleich seinem Lehrer voll von Empfindung, Gemüth und nationalem Sinn, mit reichem Schönheitsgefühle begabt, kommt er nach Augsburg, wo er bei mehrjährigem Aufenthalte sich an die grossen, dort lebenden Meister Burgkmair und Holbein d. Aelt. anschliesst. Von ihnen empfängt der malerisch glücklich veranlagte Meister neue Anregungen, insbesondere in coloristischer Beziehung und dieser Einfluss ist in seinen Werken von 1515 ab stets nachzuweisen. Vielfach beschäftigt, mit Bestellungen überhäuft, arbeitet er nach Altvätersitte oft mit Schülern und Gehilfen an grossen Altarwerken, welchen die mindere Bezahlung, die Hast und Flüchtigkeit der Mache, bei immerhin solider Technik abzulesen ist. Reizt ihn aber der Gegenstand, reiche Belohnung oder wird sein künstlerischer Ehrgeiz rege, dann schwingt er sich zu bedeutender Höhe empor und kommt in seinen eigenhändigen Bildern aus den zwei letzten Decennien seiner Wirksamkeit den besten Werken seiner Zeit gleich. Nichts „Sprunghaftes", nichts „Seltsames", nichts „Unerklärliches" ist in dieser stetigen, gleichmässig fortschreitenden Entwickelung zu beobachten. Alte Anekdoten, wie der Meister habe mit 35 Jahren „unter Dürer's Aufsicht gemalt", Dürer habe ihm eine einzelne Figur (Christus) zum Schreine des Ziegler'schen Altars geliefert, widerlegen sich durch räumliche Entfernungen und durch urkundliche Belege (Dürer's Tagebuch); sie stets wieder aufzuwärmen zeugt von wenig kritischem Sinne.

Dass aber Schäufelein in den letzten Decennien seiner Wirksamkeit den Höhepunkt seiner Kunst erreichte, zeigen seine Holzschnitte aus dieser Zeit, die, wie schon Muther sagte, mit Dürer, Burgkmair, Cranach und Holbein stets in erster Linie zu nennen sind, zeigt das reizvolle Oettinger Gebetbuch, das uns auch Waagen's Notiz, der Maler der Grafen von Zimmern sei mit einem der Grafen in Oberitalien gereist, durch unverkennbare Einflüsse italienischer Kunst bestätigt. In diese Periode fällt aber seine Thätigkeit für die Grafen von Zimmern, reiche, bis zur Verschwendung freigebige Herren, die dem Künstler die Möglichkeit gewährten, dem Ziegler'schen Altare noch grosse, farbenprächtige Werke von gleicher Vollendung an die Seite zu stellen. *Heinrich Modern.*

[3]) Es ist bekanntlich streitig, wer Schäufelein's Lehrer gewesen. Thieme meint, dass Wohlgemuth sein Lehrmeister gewesen.

Noch einmal das Proportionsgesetz in der Baukunst. An Herrn Prof. Dr. G. Dehio in Strassburg. Wenn Einem an der Schwelle des fünfzigsten Lebensjahres, nach dreissigjähriger praktischer Thätigkeit an den bedeutendsten Bauwerken der Gegenwart — in der peinlichste Genauigkeit längst zur Gewohnheit geworden — auf einmal der Vorwurf „sträflichen Leichtsinns" gemacht wird, so kann sich der also Beschuldigte um so leichter darüber hinwegsetzen, wenn diese schwere Anklage so total aus der Luft gegriffen wurde, wie es in der Antikritik der Fall ist, die Herr Prof. Dehio an meine Rezension seiner Schrift: „Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst etc." knüpft. Ich bin der vollen Ueberzeugung, dass kein anderer Leser aus derselben das herausgefunden hat, was Herr Prof. Dehio darin entdeckt haben will: die direkte oder indirekte Behauptung einer absichtlichen „Fälschung" seiner Belege! Ich selbst habe an die Möglichkeit einer solchen überhaupt nie gedacht und verwahre mich ganz entschieden gegen die Zumuthung einer solchen Unterstellung.

Wenn ich sagte: „dass wir den Eindruck gewonnen haben, dass D. es mit der Authenzität seiner Zeichnungen nicht genau nimmt", so beziehen sich diese Zweifel — wie jeder unbefangene Leser verstanden haben wird und aus den angeführten Beispielen hervorgeht, — nur auf die von Herrn D. gewählten Aufnahmen; und in seiner Antwort bestätigt Herr D. sogar die Berechtigung meiner Zweifel: Vom Tempel von Priene existieren aus gleicher Quelle zwei Reconstruktionen: Herr D. wählt diejenige, zu der seine Triangulierung stimmt; ist diese nun die authentische? Die kleinen Skizzen von Nohl kann ich nicht als genügend sichere Grundlagen anerkennen zum Nachweis bestimmter Proportionen und die Aufnahmen von Texier sind längst durch diejenigen der Lanckoronsky'schen Expedition richtig gestellt worden und speziell stimmt die Triangulation im Theater von Aspendos in der unzweifelhaft exakten Wiedergabe von Niemann nicht. Wenn Herr D. für seine Belege alte unsichere Aufnahmen wählt und wenn er überdiess eine Reihe sehr problematischer Reconstruktionen als Beweismaterial heranzieht — habe ich dann so Unrecht, Zweifel in die Authenzität seiner Zeichnungen, d. h. der von ihm gewählten Belege zu setzen? Der Schlusssatz, den Herr D. aus dem Zusammenhang herausnimmt: „Wie gesagt, nach solcher Methode lässt sich jede Proportion u. s. f. nachweisen", bezieht sich selbsverständlich — wie das von Herrn D. eliminirte „Wie gesagt" klar andeutet — auf die ganze vorausgehende Darstellung der Wahl der Dreieckspunkte.

Herr Prof. Dehio wirft mir ferner Inconsequenz vor, weil auch bei den von mir angenommenen Zahlenverhältnissen in den antiken Tempeln gleich wie bei seiner Triangulierung einmal das Gesims mitgezählt wird, das andere Mal nicht, also gerade das, was ich bei seiner Methode beanstande, auch an meinen Beispielen vorkomme. Ich bedaure, auch hier richtig stellen zu müssen. Wenn am Tempel x „ursprünglich" das Verhältniss y:z bestanden zu haben scheint, dann aber behufs Steigerung der Wirkung verlassen wurde, so ist das Verhältniss y:z eben nicht mehr da.

Herr Dehio findet aber sein Dreieck immer wieder und sucht dessen Eckpunkte an stets vorhandenen architektonischen Linien und Punkten festzunageln.

Herr Prof. D. verwechselt ferner die in meiner Besprechung erwähnten, mir nicht authentisch scheinenden Zeichnungen mit denjenigen — eine halbe Seite früher erwähnten Fällen, in denen mir die Lage der Dreieckspunkte Zweifel lassen, ob von dem Architekten eine Triangulation beabsichtigt war, d. h. mit den Beispielen, die mir keine stichhaltigen Belege für die Behauptung des Herrn D. zu sein scheinen. („Weitaus die grössere Zahl von jenen Ansichten und Querschnitten sind nicht derart, dass sie überzeugen können, ja sie fordern geradezu die gegentheilige Ansicht heraus.")

Herr D. wünscht hiezu eingehende Begründung und Anführung der zweifelerregenden Beispiele. Diese fangen bei No. 1 (Pantheon) an und fahren bei No. 2 fort. Es würde diese Aufzählung eine Schrift füllen beinahe so gross wie die seinige, mit beinahe der gleichen Zahl von Abbildungen. Ich habe in der Rezension versucht, meine Eindrücke möglichst zusammenzufassen und jeder unbefangene Leser wird die zugehörigen Beispiele herausfinden; ich selbst bedaure, bei jeder Durchsicht der Figuren immer wieder zum gleichen Schluss zu gelangen: dass Herr Prof. D. in der Tendenz der Verallgemeinerung seines Dogmas zu weit gegangen. Und etwas Anderes als eine Glaubenssache kann seine Lehre nicht sein, in der jeder Leser so weit mitgehen wird, als seiner Empfindung entspricht: die Einen lehnen sie bekanntlich ganz ab — Andere acceptiren sie vielleicht vollinhaltlich, und die Dritten — zu denen ich gehöre — lassen einige Fälle gelten als Beispiele individueller Aufnahme des gleichseitigen Dreiecks als Basis architektonischen Schaffens. — Aber weder für alle von Herrn D. vorgeführten, noch für eine engere Auswahl sind Beweise erbracht, und wenn der Verfasser an einer Reihe von Denkmälern ein „gleichartiges geometrisches Verhalten" herausfindet und dadurch genöthigt zu sein glaubt, „auf eine mit Bewusstsein geübte und von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Regel" zu schliessen — so scheint uns die grosse Mannigfaltigkeit in der Lage der Dreieckspunkte doch eben nicht für ein gleichartiges Verfahren zu sprechen. Welchen Werth hat überhaupt eine Norm, die in jedem einzelnen Falle in anderer Weise durchgeführt wird?

Herr D. ist uns auch die Antwort schuldig geblieben, was für ein Zweck mit der Triangulation verfolgt worden ist: ob ein ästhetischer oder ob sie nur eine scholastische Tradition gewesen und die Beispiele lassen uns darüber im Unklaren, denn wenn sich auch Herr D. dagegen verwahrt, dass er „die Gedankenlosigkeit" begangen, Dreieckspunkte zu wählen, die nicht in Einer Ebene liegen, — so sind leider doch in einer Reihe von Beispielen (No. 4, 5, 8, 13, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28 etc.) die Punkte so gewählt, dass sie nur durch eine partielle „Tiefenerstreckung" in eine gemeinsame Ebene zu liegen kommen; in den bezüglichen Querschnitten existieren die Punkte nicht. (Zu meinem Bedauern ist im Druck meiner Rezension das zur Streichung bestimmte, eingeklammerte „(spätere)" bei der Façade von

St. Peter stehen geblieben, sodass Herrn D. doch wenigstens Ein berechtigter Anlass zu seinen Rekriminationen bleibt.)

Ich überlasse es nun den Lesern, zwischen unseren Anschauungen zu entscheiden, und vorab zu beurtheilen, ob Herr Prof. Dehio genöthigt war, meiner rein sachlich gehaltenen Kritik eine so überaus scharfe, mit persönlichen Schmähungen durchzogene Replik entgegenzustellen, die nur in einer etwas oberflächlichen Lekture meiner Besprechung ihre Begründung finden kann. Wer ein neues Evangelium predigt, muss sich auch ein wenig Martyrium gefallen lassen.

Zu der Sache selbst möchte ich folgendes Kuriosum erwähnen:

Die anmuthigen Proportionen der „Capella de' Pazzi" haben ganz besonders dazu angeregt, in ihr die Verkörperung mathematischer oder geometrischer Relationen zu suchen. Die Architekten Gnauth und Förster, die speziell auf den goldenen Schnitt fahndeten, glaubten denselben im Aufbau der Kapelle zu entdecken, v. Geymüller bestätigt das und findet noch eine Theilung nach demselben Verhältniss in der Vertikalgliederung der Wände. (Merkwürdigerweise gehen die eingeschriebenen Coten der beidseitigen Aufnahmen ziemlich auseinander; die meinigen stimmen mehr mit denjenigen Gnauth's). Und nun wird durch Herrn Prof. Dehio auch eine Triangulierung im Längenschnitt der Kapelle nachgewiesen: Was bleibt hienach für den Architekten, für seine künstlerische Empfindung, für seine räumliche Gestaltungskraft eigentlich noch zu thun übrig?

Wir möchten schliesslich unsere Auffassung über derartige Untersuchungen noch einmal resumieren.

Dass zu allen Zeiten arithmetische oder geometrische Proportionen einzelnen Bauwerken, sowohl der inneren Raumgestaltung, als auch der Façadenbildung zu Grunde gelegt worden sind, ist nicht zu bezweifeln. Bei gewissen Bauwerken lässt sich eine bestimmte Absicht mit aller Sicherheit erkennen (z. B. wird beim Pantheon Niemand bezweifeln, dass mit Vorbedacht die Höhe gleich dem Durchmesser gemacht wurde), und litterarische Ueberlieferungen bestätigen die Existenz solcher Tendenzen. Aber wir können nicht glauben, dass in allen Denkmälern, wo solche Proportionen einfacher Zahlenfolgen, des goldenen Schnittes oder des gleichseitigen Dreiecks u. s. w. auftreten — diese absichtlich vom Künstler von vorneherein in die Entwürfe gelegt worden sind, als bestimmte Leitlinien seiner bildenden Thätigkeit. Wir sind vielmehr der Ansicht, dass die Baukünstler unbewusst und ohne Zirkel oder Maassstab auf die in Rede stehenden Verhältnisse einzelner Theile unter sich und zum Ganzen gerathen können, weil eben der Sinn dafür in ihre Seele gelegt ist — vielleicht darum, weil solche einfache Proportionen auch unserem Körperbau zu Grunde liegen. Kein mathematisches Verhältniss könnte den Künstler befriedigen, das nicht in seinem Gefühl mitklingende Saiten findet und weil es ihm innewohnt, benöthigt er auch keiner Regeln und Maasse, um es aus sich heraus zu bilden.

Hans Auer.

Berlin, Druck von Albert Damcke.

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.***)

(Vom 1. Mai bis 31. August 1896.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Bloch, David. Herder als Aesthetiker. Inaugural-Diss. Berlin, 1896. 48 S. 8°.

— Herder als Aesthetiker. gr. 8°. 48 S. Berlin, Mayer & Müller. M. 1.20.

Bromig, Gustav. Wie kann das Gymnasium den Sinn für Kunst wecken? Programm des Wilhelm-Gymnasiums zu Hamburg. 4°. 34 S.

Carstanjen, Fr. Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Ein Versuch zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, XX, S. 1 u. 143.)

Gonne, Prof. Chrn. Frdr. Das Schöne. Dessen Ursache und Wirkung in der Kunst und in der Natur. 12°. 15 S. Dresden, A. Beyer. M. —.25.

Goria, Lamberto. Quali sono i procedimenti logici che debbono svolgersi nella mente dello scultore nel comporre ed eseguire i gruppi, statue, alti e bassi rilievi, da collocarsi in determinati posti, per ottenere il miglior successo possibile, quanto alla proprietà del soggetto, alla convenienza dello stile e alla perfezione dell'opera: scritto di belle arti premiato al concorso Poletti. Roma, tip. delle Mantellate, 1896. 8°. 11 p.

Kleiber, Maler Prof. Doz. Max. Katechismus der angewandten Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. 2. Aufl. 12°. VIII, 213 S. m. 145 Abbildgn. u. 7 Taf. Leipzig, J. J. Weber. M. 3.—.

Klinghardt, Jul. Die Berücksichtigung der bildenden Kunst beim Unterricht in der Geschichte und Erdkunde in den mittleren Klassen des Gymnasiums. Progr. des Friedr.-Gymnas. zu Altenburg. 4°. 18 S.

Kumm, Karl. Untersuchungen über den Ursprung des Schönen. Entwurf einer empirischen Aesthetik der bildenden Künste. gr. 8°. 96 S. Hannover-Linden, A. Edel. M. 1.—.

Lenz, H. Ueber Marmortechnik aus alter und neuer Zeit. (Der österr.-ungar. Bildhauer und Steinmetz, 1896, 12.)

Milthaler, Assist. Dr. Jul. Das Rätsel des Schönen. Eine Studie über die Prinzipien der Aesthetik. gr. 8°. VIII, 134 S. Leipzig, W. Friedrich. M. 3.—.

N—d. Ueber Frescomalerei. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 6.)

Schmarsow, Aug. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. I. Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwickelung. gr. 8°. 114 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 2.—.

— Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. (Berichte über die Verhandlungen der K. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig. Philol.-histor. Classe. 1896. I. S. 44.)

Schmidkunz, Hans. Die drei bildenden Künste. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage, No. 90.)

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Sciopticon. Einführung in die Projections-Kunst. gr. 8°. V, 60 S. m. 15 Fig. Düsseldorf, E. Liesegang. M. 1.—.

Sepp, J. Einwirkung der Kunst auf Religion und Völkerleben. 2. (Die Kunst-Halle, 1. Jahrg., No. 19.)

Sponsel. Ueber deutsches Rococo. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 35.)

Stiévenart, Clément. De la conservation des tableaux, par C. S., professeur à l'Académie des Beaux-Arts, conservateur des collections du Cercle archéologique de Mons. 8°. 13 p. Mons, Victor Janssens, 1896. [Extrait du t. XXV des Annales du Cercle archéologique de Mons.]

Swinstead, Chas. S. The Theory of Perspective: Comprising Linear Perspective, Shadows and Reflections, for the Use of Candidates for the Examinations of the Department of Science and Art, and Art Students in General. Oblg. 4to, sd., pp. 78, 2/; pt. I, The Elements, 8vo, sd., pp. 48. Simpkin. 6d.

Torelli, Achille. Sulla scienza dell'arte: conferenze in tre volumi. Vol. I. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1896. 8°. p. 282. [1. Introduzione: Prendete il monte a più lieve salita. 2. Prima indagine sul bello. 3. Indagine sul bello artistico. 4. Le teorie sul bello. 5. L'arte e la morale. 6. La poesia, rappresentazione della giustizia assoluta. 7. L'arte e la storia. 8. Il gusto.]

Valentin, Veit. Zur Aesthetik. (Blätter für liter. Unterhaltung, 1896, No. 24.)

Vegetti, Enr. Prospettiva lineare speculativa e pratica. I (Teoria fondamentale). Milano, ditta Calcaterra Luigi edit. (tip. Lombardi di Marino Bellinzaghi), 1896. 8° fig. XV, 121 p. con ritratto e cinque tavole. L. 4.

Villenoisy, F. de. La patine du bronze antique. 8°. 23 p. Paris, Leroux.

Worms, R. La Science et l'Art en économie politique; par R. W., directeur de la Revue internationale de sociologie. In-8°, 135 p. Paris, imprimerie et librairie Giard et Brière.

Wornum, Ralph N. Analysis of Ornament: Characteristics of Styles. An Introduction to the Study of the History of Ornamental Art. 10th ed. 8°. 224 p. Chapman and Hall.

Zartmann, Maler Ob.-Realsch.-Lehr. a. D. H. Die Lehre der Perspektive (e. Studienblatt), auf die einfachste Weise aus ihrem Prinzip entwickelt und in kurzer, auch ohne mathemat. Vorkenntnisse, leicht verständl. Darstellung. Einschliesslich kurzer Anleitung zum Skizzieren nach der Natur u. 4 Taf. erläut. Zeichngn. g. 8°. 4. S. Bonn, Selbstverlag. M. 1.80.

Kunstgeschichte.

Armstrong, E. Lorenzo de' Medici and Florence in the Fifteenth Century. (Heroes of the Nations.) Plans. Illust. Cr. 8vo, XIV, 449 p. Putnam's Sons. 5/.

Artisti della Svizzera italiana secondo recenti pubblicazioni. (Bollettino storico della Svizzera Italiana, anno XVIII, 1896, No. 1—2.)

Baes, Edgard. L'art gothique primitif. (La Fédération artistique, 1896, No. 37.)

— Les styles primitifs de l'art chrétien. (La Fédération artistique, 1896, No. 37.)

Baroncelli, Pietro. Alcuni cenni sullo stile barocco in Venezia. Brescia, stab. tip. lit. F. Apollonio, 1896. 8°. 8 p.

Beissel, Steph. Die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters. (=Stimmen aus Maria-Laach. Ergänzungshefte. 66.) gr. 8°. VII, 154 S. Freiburg i. B., Herder. M. 2.—.

Biagi, Guido. The private life of the renaissance florentines. Florence, R. Bemporad and son publishers (printed by S. Landi), 1896. 8° fig. p. 92. L. 2.

Bode, Wilhelm. Die Berliner Akademie. Gedanken bei der Feier ihres 200jährigen Bestehens. (Pan, 2. Jahrg., Heft 1, S. 45.)

Borinski, K. Die Thiere in der Kunstgeschichte. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 171, Beilage.)

Broussolle, J. C. Pèlerinages Ombriens. Études d'art et de voyage. Ouvrage illustré de 46 gravures. 8°, 302 p. Paris, Librairie Fischbacher, 1896.

Cavallucci, C. J. Manuale di storia dell' arte. Volume II (Arte medioevale). Firenze, succ. Le Monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1896. 16°. p. XI, 371. L. 3. [1. Introduzione. 2. Origini dell' arte romanica. 3. L'arte nelle basiliche (dal IV al VII secolo dell' era volgare. 4. Arte proto-bisantina (Oriente). 5. Arte bisantina in Occidente (Italia, secoli VI—XI). 6. L'arte nelle basiliche (dal VII all' XI secolo dell' era volgare). 7. L'arte araba (secoli VII—X). 8. L'arte romanica.

9. L'arte gotica. 10. L'arte gotica in Italia. 11. Appendice: L'arte araba (Egitto, Persia, India)].

Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, publiés par M. Jules Guiffrey, membre du comité des travaux historiques et des sociétés savantes. T. 4: Colbert de Villacerf et Jules Hardouin Mansard (1696-1705). In-4°, 1,399 p. Paris, Imprim. nationale; libr. Leroux. [Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publique (3e série : Archéologie).]

Constantin le Rhodien. Description des œuvres d'art et de l'église de Saints Apôtres de Constantinople, poème en vers iambiques; par C. R. Publié d'après le manuscrit du mont Athos par Emile Legrand, et suivi d'un commentaire archéologique par Théodore Reinach. In-8°, 80 p. Le Puy-en-Velay, imp. Marchessou. Paris, lib. Leroux. [Extrait de la Revue des études grecques (t. 9, No. 33).]

Creighton, Mandell. Queen Elizabeth. Illusts. from Contemporary Portraits. Edition on Japanese paper. With 2 Series of Plates. Roy. 4to, 208 p. Boussod, Valadon and Co. 160/.

Crèvecoeur, R. de. Louis Hesselin, amateur parisien, intendant de plaisirs du roi [1600(?)-1662]. In-8°, 28 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1895. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 22, 1895).]

Degani, Ern. L'arte a Pordenone nei secoli XV e XVI: note e pensieri di un profano. Portogruaro, tip. ditta Castion, 1896. 16°. 16 p. [Per le nozze di Ernesto Cossetti con Dirce Cassini.]

Demetrykiewicz, W. Sitzungsberichte der kunsthistorischen Commission vom 1. Januar 1893 bis 31. December 1894. (Anzeige der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, April.)

Dreibach. Die Bilder der heiligen Margarethe. (Die kirchliche Kunst, 1896, 14.)

Evans, E. P. Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. With a Bibliography and 78 Illusts. Cr. 8vo, 388 p. Heinemann. 9/.

Fabriczy, C. de. Studi e memorie riguardanti l'arte italiana publicati nel 1894 nelle principali Riviste di storia dell'arte in Germania. (Archivio storico dell'arte, serie 2a, anno 2, fasc. 1—2, S. 154.)

Gauthier, Pierre. La renaissance italienne et son historien français. (Gazette des Beaux-Arts. 1896, I, S. 494; II, S. 151.)

Ginoux, Charles. Collections Josserand et Rebuffat. Rapport de Prosper Mérimée, Inspecteur général des monuments historiques, à M. le Ministre de l'Intérieur. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 153.)

— Inventaire des biens des jésuites de Toulon. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 87.)

Grimm, Herman. Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. (Deutsche Rundschau, 22. Jahrg., 8. Heft.)

Harnack, Otto. Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. gr. 8°. XX, 208 S. Weimar, E. Felber. M. 3.50.

Hofer, A. Der Humor in der kirchlichen Kunst. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 3.)

Horčička, Ad. Kunstgeschichtliche Nachrichten über die Kirchen in Aussig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 34. Jahrg., No. 4.)

Kress, Georg Frhr. v. Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den St. Sebaldsaltar in der St. Bartholomäuskirche zu Venedig. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

Künstler-Lexikon, Allgemeines. Leben u. Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl., hrsg. von Hans Wolfgang Singer. 4. Halbbd. gr. 8°. (2. Bd. VII u. S. 257—523.) Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 6.—.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 8. Lfg. Einsiedeln, Benziger. M. 2.—.

Kunstdenkmäler, Elsäss. 2—4. Lieferung. Strassburg, Heinrich. à M. 2.—.

L. Les artistes de Wurtemberg, leur vie es leurs œuvres. (Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1396. 1re livr.)

Lasteyrie, R. de, et E. S. **Bougenot.** Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'instruction publique par R. L. Avec la collaboration d'E. S. B. T. 3. 1re livraison. In-4°, 176 p. Paris, Imprimerie nationale; librairie Leroux. 4 fr.

Launay, de. Les artistes parisiens au moyen-âge. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 207.)

Leistle, Dav. Wissenschaftliche und künstlerische Strebsamkeit im St. Magnusstifte zu Füssen. 4. (Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, 17. Jahrg., 2. Heft.)

Mancini, Girolamo. Vite d'artisti di Giovenni Battista Gelli. (Archivio storico, 1896, 1.)

Marsaux, L. Notes sur quelques représentations du St.-Sacrifice de la Messe. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 205.)

Mathy, L. Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim im 18. Jahrh. Mit Skizzen von Thomos Welch, Architekt. Programm des Gymnasiums zu Mannheim. 8°. 128 S.

Merz-Diebold, Dr. Walther. Kunst- und naturgeschichtliche Notizen aus den Königsfelder Jahrrechnungen. (Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, 1896, No. 1, S. 21.)

Mittheilungen der 3. [Archiv-]Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 3. Bd. 4.—6. Hft. Archiv-Berichte aus Tirol. Von E. v. Ottenthal u. O. Redlich. II. Thl. 4.—7. Hft. gr. 8°. (S. 193—448.) Wien, W. Braumüller in Komm. à M. 2.—.

Moschetti, Andrea. Dell'idea epica nella poesia e nella pittura del '500: conferenza tenuta all'accademia di belle arti in Urbino per la solenne commemorazione di Raffaello il 28 marzo 1895. Padova, tip. dei fratelli Gallina, 1896. 16°. 78 p. L. 1,50.

Motte, H. Petite Histoire de l'art; par H. M., artiste peintre. In-8°, 323 p. avec 100 grav. Paris, imprim. Lahure; libr. Colin et Ce. 7 fr.

Müller, Hans. Die königl. Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. 1. Theil. Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preussen. gr. 4°. VI, 204 S. m. Abbildgn., 1 Lichtdr. u. 5 Photograv. Berlin, R. Bong. M. 25.—.

Müller, Mus.-Dir. Dr. Sophus. Nordische Altertumskunde. Nach Funden und Denkmälern aus Dänemark und Schleswig gemeinfasslich dargestellt. Deutsche Ausg. Unter Mitwirkung des Verf. besorgt von Priv.-Doz. Dr. Otto Luitpold Jiriczek. Mit mehreren Tafeln, 250 Abbildgn. im Text u. e. archäolog. Karte. (In ca. 15 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. 8°. (S. 1—96.) Strassburg, K. J. Trübner, Verl. à M. 1.—.

Orsi, Paolo. Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa. (Römische Quartalschrift, X, 1896, Heft 1—2, S. 1.)

Postinger, Car. Teodoro. Clementino Vannetti, cultore delle belle arti. Rovereto, tip. Carlo Tomasi, 1896. 8°. p. 163, con tredici tavole. [1. Il genio artistico di Clementino Vannetti. 2. Prima istruzione e primi lavori (1763—1770). 3. Lavori d'arte dal 1770 al 1795: paesaggi, la villa d'Orazio, ritratti. 4. Lavori d'arte decorativa. 5. La villa suburbana delle Grazie. 6. Scritti d'arte. 7. I ritratti di Clementino Vannetti. — Pubblicazione fatta per cura dell'i. r. accademia degli Agiati in Rovereto nel I centenario della morte del suo segretario Clementino Vannetti.]

Rapport sur les travaux de l'année 1892 de la Société des antiquaires de Normandie; par M. E. de Beaurepaire, secrétaire de la Société. In-8°, 24 p. Caen, imprim. et libr. Delesques.

Rendu, Ambroise. L'Idée de Dieu dans les arts, conférence faite par M. A. R, avocat à la cour d'appel, conseiller municipal de Paris. In-8°, 19 p. Clermont (Oise), imp. Daix frères. Paris, lib. André et Ce. 50 cent. [Ligue contre l'athéisme. Conférences, n° 24.]

Revue bimestrielle pour l'art appliqué. Rédacteur en Chef: F. H. Boersma. Éditeurs-imprimeurs H. Kleinmann & Cie, Kenaupark 9, Harlem. 4°. Chaque livr. contient 15 planches. Jahresabonnement für Deutschland: M. 35.—.

Rohault de Fleury, C. Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs Monuments; par C. R. d. F. Etudes continuées par son fils. 2e vol. In-4°, 263 pages et planches 110 à 223. 3e vol. 272 pages et planches 224 à 332. Paris, imp. et libr. May et Motteroz.

Rooses, Max. Oude en nieuwe Kunst. II. Anvers, imprimerie J. E. Buschmann, 1896. 12°. IV, 239 p. illustré de gravures hors texte.

Schlosser, Julius von. Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantinischer Beleuchtung. (Mittheilungen des Instituts f. öster. Geschichtsforschung, XVII, S. 441.)

Schlosser, Julius von. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des 4. bis 15. Jahrh., gesammelt. (= Quellen schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Im Vereine mit Fachgenossen begründet von Rud. v. Eitelberger v. Edelberg, fortgesetzt v. Alb. Ilg., N. F., Bd. VII.) gr. 8°. XXIV, 407 S. m. 4 Abbildgn. Wien, C. Graeser. M. 6.—.

Schönborn, Friedr. Graf. Reise-Erinnerungen aus Spanien. (Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums, 1896, 5 u. 6.)

Schultz, A. Gesch. d. bild. Künste. 9. u. 10. Lfg. Berlin, Grote. à M. 2.—.

Seidlitz, W. de. La propriété artistique en France avant la révolution. (La Chronique des arts, 1896, No. 25, S. 235.)

Strazzulla, V. Dei recenti scavi eseguiti nei cimiteri cristiani della Sicilia con studi e raffronti archeologici. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 104.)

Studienblätter. Mittelalterliche und spätere Baukunst, Kunstgewerbe, Malerei etc. f. Architekten, Bildhauer, Maler, Kunstfreunde u. s. w. Photographische Orig.-Aufnahmen v. Hofphotographen German Wolf. 1. Serie. 1. Lfg. F°. 20 Bl. m. 2 Bl. Text. Konstanz, Leipzig, P. Schimmelwitz in Komm. In Mappe M. 40.—.

Thode, Henry. Eine italienische Fürstin aus der Zeit der Renaissance. (Neue Heidelberger Jahrbücher, 1896, S. 129.)

Urbain, Ch. Un amateur Lorrain, correspondant de Peiresc, Alphonse de Ramberviller (suite). (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 314.)

Vidier, A. Répertoire méthodique du moyen âge français. Histoire; Littérature; Beaux-Arts; par A. V., élève de l'Ecole des chartes. (1re année. 1894.) In-8°, 126 pages. Chalon-sur-Saône, imprim. Marceau. Paris, libr. Bouillon. [Extrait du Moyen Age (année 1895).]

Weber, Paul. Eine Geschichte der christlich-religiösen Kunst. (Allgem. Zeitung, München, 1896, Beilage No. 127.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. La Plus ancienne Représentation du sacrifice eucharistique à la „Capella greca", découverte et expliquée par Mgr J. W. Avec 17 planches et 20 figures dans le texte. Grand in-4°, XII, 129 pages. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Ce. Paris, libr. de la même maison.

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. (= Allgemeine Kunstgeschichte. Hrsg. v. H. Knackfuss. Mit zahlreichen Abbildungen. 2. Abtlg. Bd. 1.) Lex-8°. (S. 129—384). Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Zur Jubelfeier 1696—1896. Kgl. akad. Hochschule f. die bildenden Künste zu Berlin. gr. 4°. XXXVIII, 300 S. m. Textbildern und 107 Tafeln. Berlin, R. Schuster. Geb. M. 150.—.

Architektur.

Alippi, Alipio. La fabbrica del Palazzo degli Anziani in Ancona. (Nuova Rivista Misena, IX, S. 35.)

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume I, fasc. 31—34. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1896. 4° fig. p. 337—384, 377—424, con tredici tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I. fasc. 31 e 33). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 32 e 34).]

Arienta, Giulio. Santuario di Varallo. No. XIII. Capella della Tentazione. — Prima erezione e suo trasporto ove si trova attualmente. (Arte e Storia, anno XV, No. 11, S. 84.)

Arntz, Dombaumstr. L. Die Burg in Coblenz. (Mit 4 Abbildgn. im Text u. 2 Kpfrtaf.) [Aus: „Ztschr. f. Bauwesen".] gr. F°. 4 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 6.—.

Aufleger, Archit. Otto. Mittelalterliche Bauten Regensburgs, photographisch aufgenommen v. A. Mit geschichtl. Einleitung von Conservator Dr. G. Hager. 1. Abtlg. F°. 25 Lichtdr.-Taf. München, L. Werner. In Mappe M. 20.—.

Bauten, Frankreichs historische. Eine Sammlung französischer architektonischer Meisterwerke vom XI. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. 120 Lichtdr.-Taf. 1. Lfg. gr. 4°. (12 Taf. m. 4 S. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 3.60.

Bauwerke der Schweiz. Hrsg. vom schweizer. Ingenieur- u. Architekten-Verein. 1. Hft. gr. F°. 11 Taf. m. 7 S. Text. Zürich, A. Raustein. M. 7.50.

Beltrami, arch. Luca. Storia documentata della Certosa di Pavia. I: La fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389—1402). Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. ditta P. Faverio), 1896. 8⁰ fig. p. 236, con nove tavole. L. 12.

Bocci, ing. Decio. Il palazzo Bartolini-Salimbeni (monumento nazionale in Firenze): relazione e perizia. Firenze, tip. Elzeviriana, 1896. 8⁰. p. 71.

Braun, Joseph. Die Kirchenbauten Englands im 11. und 12. Jahrhundert. I. (Stimmen aus Maria-Laach, 1896. H. 7.)

Buetti, Guglielmo. Cenno storico-cronologico sul santuario del Sasso sopra Locarno. 2ª edizione. Bellinzona, C. Salvioni, 1896.

Burg Runkelstein, ein Denkmal aus der Zeit des Minnesanges. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1896, No. 74.)

Caldicott, C. Guide to Hereford Cathedral. Cr. 8vo, sd., 74 p. Iliffe. 1/.

Campari, ing. Aless. La nuova facciata della cattedrale di Pavia e le antiche basiliche di s. Stefano e di s. Maria del Popolo: monografia illustrativa. Pavia, tip. fratelli Fusi, 1896. 8⁰. p. 38.

Caselli, Crescentino. Dell' uso degli ordini architettonici. (Arte e Storia, 1896, No. 16, S. 124.)

Castagnoli, Guido. Il duomo di Ferrara. Ferrara, typ. di Ant. Taddei e figli 1895. 8⁰. Fig. 115 p. con 3 tavole.

Chaiappelli, Alessandro. Della vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un Codice pistoiese del sec. XVI. (Archivio storico italiano, serie V, t. XVII, S. 241.)

Clausse, G. Les églises de Toscanella. Ste. Marie-Majeure, St. Pierre. XIIᵉ et XIIIᵉ siècles. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 159 u. 263.)

Cloquet, L. La colonne au moyen-âge. (Suite et fin.) (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 193.)

Colens, Jules. L'église Saint-Jean à Bruges; ses tombes polychromées. Notice historique et archéologique accompagnée de quatre planches, dont trois hors texte, par J. C., conservateur des archives de l'État. Bruges, imprimerie Louis De Plancke, 1894. 8⁰. 117 p. fr. 3.50. [Extr. des Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de Flandre.]

Crnologar, K. Die Luciencapelle der Franziskanerkirche in Laibach. (Mittheilungen des Musealvereins für Krain, 1895, 3.)

Dehio, G. Die Anfänge des gothischen Baustils. Zur Kritik des gegenwärtigen Standes der Frage. (Repertorium für Kunstgeschichte, XIX, S. 169.)

— Erwiderung. „Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst." (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX. S. 328.)

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, gezeichnet und herausgegeben vom Zeichen-Ausschusse der Studierenden (früh. Autographieen-Commission) der königl. techn. Hochschule zu Berlin, Abth. I. Lfg. 26: Baudenkmäler der Renaissance in Deutschland. gr. F⁰. 16 photolith. Taf. m. 2 Bl. Text. Berlin, W. Ernst & Sohn in Komm. M. 6.50.

Desjardins, P. Construction de l'église Saint-Charles; par P. D., architecte du gouvernement. In-4⁰, 12 pages avec 1 gravure et 1 plan. Saint-Etienne, imprimerie Théolier et Cᵉ.

Doflein, C. Bauernhäuser in Graubünden. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 38, 39.)

Durrer, Robert. Die Burg Sarnen. (Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, 1896, No. 1, S. 6.)

Ebe, Archit. Gust. Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. V. Thl. Früh- u. Hochrenaissance. gr. 4⁰. (2. Bd. S. 1—143 m. 128 Abbildgn. u. 6 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Baumgärtner. M. 14.—.

Eglise, L', et les Monuments de l'abbaye cistercienne d'Acey (Jura). In-8⁰, 24 p. et planches. Besançon, impr. Jacquin. [Archives du Jura. Acey, nº 4, boîte 13.]

Endres, J. A. Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode. (Zeitschrift des historischen Vereins f. Schwaben und Neuburg, 22. Jahrg.)

Fabriczy, C. von. Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone. (Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 186.)

Fraefel, Pfarrer A. Die S. Sebastians-Kapelle bei Schennis. Ein Beitrag zur Geschichte des Gasterlandes. Uznach, R. Oberholzers Buchdruckerei, 1896.

Franz-Pascha. Die Baukunst des Islam. 2. Aufl. (= Handbuch der Architektur. Hrsg. v. Prof. Ob.-Baudir. Dr. Jos. Durm, etc. 2. Thl.: Die Baustile. Historische und techn. Entwicklung. 3. Bd. 2. Hälfte.) Lex.-8°. VI, 167 S. m. 232 Abbildgn. u. 4 [3 farb.] Taf. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 12.—.

Fletcher, Banister and Banister F. A History of Architecture for the Student, Craftsman and Amateur: Being a Comparative View of the Historical Styles from the Earliest Period. With 115 Plates, mostly Collotypes and other Illusts, in the Text. Gr. 8vo, XV, 313 p. B. T. Batsford. 12/6.

Fumi, L. Il palazzo Soliano o de' Papi in Orvieto. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 255.)

Geiges, Fritz. Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. [Aus: „Schauin's-Land."] F°. 64 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Freiburg i. B., Herder in Komm. M. 4.—.

Giacomo, S. di. Une basilique du XIe siècle Sant' Angelo in Formis. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 137.)

Gianetti, A. La basilica ambrosiana visitata e descritta. Milano, stab. tip. di Luigi Marchi, 1896. 16°. p. 70, con tavola. [In occasione del XV centenario della morte di s. Ambrogio.]

Ginoux, Ch. Joseph Marie Pélissier et Louis Vottier, architectes (1767—1785). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 148.)

Groeschel, Julius. Zur Baugeschichte v. St. Sebald in Nürnberg. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 26 A, S. 290.)

Gurlitt, Prof. Dr. Cornelius. Bauten des Barockstils in Warschau. (Zeitschrift für Bauwesen, 1896, S. 311.)

— Die Baukunst Frankreichs. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F°. (25 Lichtdr.-Taf.) Dresden, Gilbers. In Mappe M. 25.—.

Hamlin, A. D. F. A Text-book of the History of Architecture. 8°. 468 p. London, Longmans. 7 sh. 6 d.

Hasak, Landesbauinsp. M. Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. (Zeitschrift für Bauwesen, 1896, S. 337.)

— Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. [Aus: Zeitschrift f. Bauwesen.] gr. 4°. 20 S. M. 12 Abbildgn. u. 4 Lichtdr.-Taf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 2.50.

Hd. Freilegung des Domes in Mainz. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 20, S. 214.)

Hensen, Alfred. Die Kirche zu Belm. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 141.)

H. Sch. Das Rathhaus in Bremen und seine Halle. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 26.)

Humann, Georg. Ist die Kapelle auf dem Valkhofe zu Nimwegen von Karl dem Grossen erbaut? (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 55 und 106.)

J. M. Die Halle des Bremer Rathhauses. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereines München, 1896, 3.)

Join-Lambert, Octave. A propos de l'abbaye de San Galgano. (Mélanges d'archéologie et d'histoire. XVIe année, 1896, No. 1—2, S. 123.)

Klein, V. Nordische Renaissance-Giebel. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Kolb. Der Marktbrunnen und das Finckhsche Haus in Schwäbisch-Hall. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1896, 6.)

Krebs. Der Name Krebs im Mittelalter. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 21 A, S. 233.)

Kreschnicka, Joseph. Die Piaristenkirche in Horn. Programm des Real- u. Obergymnas. zu Horn. 8°. 70 S.

Lahondès, J. de. L'hôtel d'Assézat à Toulouse. (Bulletin monumental, 1895, S. 369.)

Leischner. Alte Wiener Häuser. (Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architekten-Vereins, 1896, 28.)

Lessing, Prof. Otto. Schloss Ansbach. Barock- u. Roccoco-Dekorationen aus dem XVIII. Jahrh. Neue Ausg. gr. F°. 40 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. Berlin, W. Schultz-Engelhard. In Mappe M. 30.—.

Lucini, Salvatore. Compendio storico-descrittivo dell' insigne santuario della Madonna di Sasso sopra Locarno. Illustrazioni di G. Pellegrini. Locarno. Tip. editrice di A. Pedrazzini, 1895.

Luthmer, Ferd. Romanische Ornamente u. Baudenkmäler in Beispielen aus kirchlichen u. profanen Baudenkmälern des XI. bis XIII. Jahrh. 2. (Schluss-) Lfg. gr. F°. (25 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 25.—.

Malaguzzi-Valeri, Francesco. La chiesa „della Santa" a Bologna. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 72.)

— La chiesa della Santa a Bologna. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4°. 19 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno 2, fasc. 1—2.]

March, Otto. Gruppirter Bau bei Kirchen. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 26, S. 282.)

Marucchi, O. Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana II., 1—2, S. 14.)

(Matthias, R.) Die Stadtkirche in Schmalkalden. (= Zeitschrift des Vereins f. Hennebergische Geschichte u. Landeskunde in Schmalkalden. Heft 13.) 8°. VII, 227 S. m. 2 Taf. Schmalkalden, O. Lohberg in Komm. M. 1.25.

Mazet, A. Château de Crozant (Creuse). (Suite.) (L'ami des monuments, X, 1896, S. 20.)

Merz, Dr. jur., Walther. Die Habsburg. Studie, verfasst im Auftrage der h. Baudirektion des Kantons Aargau. Aarau, Leipzig und Wien, 1896.

Meschler, M., Santa Croce in Florenz. (Schluss.) (Stimmen aus Maria-Laach, 1896, Heft 5.)

Meulen, M. F. van der. Het raadhuis te Bolsward; 1614—1896. Bolsward, K. Falkena Bz. 24 bl. post 8°. fl. —.35.

Misuraca, Giac. Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia. Roma, tip. fratelli Centenari. F°. 8 p. con 3 tavole.

Monti, M. de'. Die Certosa bei Pavia zum fünfzigjährigen Jubiläum.(Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1896, No. 75.)

Naef, A. L'église de St.-Sulpice et sa restauration. (Bulletin de la société vaudoise des ingénieurs et des Architectes. XXIIe année, 1896, No. 1 et 2.)

Neuwirth, Prof. Dr. Jos. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages nach dem tiroler Hüttenbuche v. 1460. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] gr. 8°. 70 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 3.—.

Osservazioni sugli antichi frammenti della facciata della cattedrale aretina. Arezzo, Bellotti edit. (tip. coop. P. Castaldi), 1896. 8°. p. 10.

Pagnini, ing. Fr. Il castello medievale dei conti Guidi oggi palazzo pretorio di Poppi: la sua storia; il suo stato antico e presente; la prima parte del suo restauro. Arezzo, stab. tip. coop. Operaio, 1896. 8°. p. 96.

Piper, Otto. Die Burgruine Wertheim a. M. und Dr. Wibels Buch über dieselbe. Ein Beitrag zur Burgenkunde. Mit e. Lageplan der Burg. gr. 8°. IV, 52 S. Würzburg, A. Stuber's Verl. M. 1.

— Ueber einige Burgen in Tyrol und im Pinzgau. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 131.)

Pohlig, Prof. C. Th. Eine verschwundene Bischofspfalz. (Schluss.) (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, No. 8, S. 179.)

— Eine verschwundene Bischofspfalz. (Der Salzburger Hof in Regensburg.) [Aus: „Zeitschrift für bild. Kunst."] gr. 4°. 12 S. m. 32 Abbildgn. Regensburg, H. Bauhof. M. —.90.

— L. Th. Die romanische Baukunst in Regensburg. Programm des Neuen Gymnasiums in Regensburg. 8°. 48 S. u. 2 Taf.

Ranquet, H. du. Église de Chamalières, près Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). (Bulletin monumental, 1895, S. 412.)

Raschdorff, Archit. Prof. Otto. Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert. (3. Bd.:) Venedig. Hrsg. von O. R. 2. Lfg. gr. F°. 10 Lichtdruck, 6 lith. und 1 farb. Taf. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 28.—.

Rauschenberg, Fr. W. Süddeutsche Architektur u. Ornamentik im 18. Jahrhundert. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 182—187, Beilage.)

Rios, Rodrigo Amâdor de los. Las ruinas del Monasterio de San Pedro de Arlanza en la provincia de Burgos. Estudio histórico-arqueológico. Madrid. Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández. 1896. 4°. 25 p.

Rocca, M. P. Della chiesa di S. Tommaso apostolo in Alcamo. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 46.)

Rohault de Fleury, G. Saint-André au Vatican. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, II, 1—2, S. 41.)

Schnerich, Dr. Alfred. Die Dreifaltigkeits-Capelle im Domstifte zu Gurk. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 148.)

Schrörs, Heinrich. Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung. II. Die altchristliche Basilika. (Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 35.) III. Der altchristliche Centralbau. (Ebda., Sp. 81.) IV. Die romanische Basilika. V. Der gothische Dom. (Ebda., Heft 4, Sp. 131; Heft 5, Sp. 169.)

Schütte, Archit. Herm. Ornamentale u. architektonische Studienblätter aus Italien mit besonderer Berücksichtigung der florentinischen Renaissance-Architektur. 50 Taf. 1. Lfg. F°. (10 Taf. m. 5 S. illustr. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 5.—.

Schubert v. Soldern, Prof. Zdenko Ritter. Die Sprache des Ornaments. (= Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Ergänzungshefte zum Handbuch der Architektur. No. 9.) Lex.-8°. 33 S. m. 57 Abbildgn. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 1.80.

Schuller, Oberrealschul-Prof. Gust. Der siebenbürgisch-sächsische Bauernhof und seine Bewohner. Eine kulturhistor. Skizze. gr. 8°. 41 S. m. Abbildgn. Hermannstadt, (L. Michaelis). M. —.80.

Scolari, prof. Fel. La cattedrale di Como (1396—1896): cenni storico-descrittivi, pubblicati nella ricorrenza del suo quinto centenario. Como, tip. coop. Comense, 1896. 16°. p. 106. Cent. 50. [Estr. dalla Provincia di Como della Domenica, ni 61—72 (23 febbraio—10 maggio 1896).]

Soyez, E. Les Labyrinthes d'églises. Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens; par E. S., de la Société des antiquaires de Picardie. In-4°. 56 p. et planches. Amiens, imp. Yvert et Tellier.

Thoison, Eugène. L'Eglise de Larchant; par E. T. In-8°, 39 p. avec 5 gravures et 2 plans. Nemours, imp. Bouloy; lib. Vaillot. Larchant, chez les dépositaires. 1 fr. 25.

Trois lettres concernant la destruction de châteaux forts aux environs de Saint-Omer au milieu du XIVe siècle (1352—1360), publié par M. l'abbé O. Bled, membre tilulaire de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8°, 11 p. Saint-Omer, imp. d'Homont.

Türler, H. Die Altäre und Kaplaneien des Münsters in Bern vor der Reformation. (Berner Taschenbuch, 1896.)

— Ueber die Türme und Ringmauern der Stadt Bern. (Berner Taschenbuch, 1896.)

Turrian, E. D. Les temples nationaux du canton de Vaud. Librairie F. Rouge, Lausanne 1896.

Viollier, Louis. Saint-Pierre-ès-Liens. The ancient cathedral of Geneva. (The royal institute of british architects. Third series, vol. III, No. 10. London, 1896.)

Völkel, Rich. Die Friedhofkirche zu Jauernig und die Kirche zu Batzdorf (Oesterr.-Schlesien). (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 129.)

Zannoni, ing. Ant. Dell'uso degli ordini architettonici: nota critica. Firenze tip. Minori corrigendi, 1896. 8°. 13 p.

Sculptur.

Anselmi, Anselmo. Le maioliche dei Della Robbia nella provincia die Pesaro-Urbino. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice. 1896. 4°. p. 18. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 6.]

Barbier de Montault, X. Une statuette de saint François de Paule. In-8°. 10 p. avec grav. Poitiers, impr. Blais, Roy et Ce. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 18, année 1895).]

Baye, Baron J. de. Croix du XVe siècle conservée à Rostoff (Russie). (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 118.)

Beckett, Fr. Altarschreine aus dem späten Mittelalter. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 2.)

Behr, A. Das Taufbecken in St. Michael in Hildesheim. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 4.)

Beissel, Steph. Die Skulpturen des Portals zu Remagen. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 151.)

Bezold, Gustav von. Der Meister der nürnberger Madonna. (Mittheilungen des german. Nationalmuseums, 1896, S. 29.)

Bie, Oskar. Andreas Schlüter. (Westermann's Monatshefte, 1896, Mai u. Juni.)

Biez, J. de. Un maître imagier. E. Frémiet. Grand in-8°, XXIV, 407 p. avec un portrait à la pointe sèche par Georges Lopisgisch et des grav. hors texte en tailledouce. Le Mans, imprimerie Monnoyer, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.

Bode, Wilhelm. Ueber Luca della Robbia. Vortrag. (Sitzungsbericht V, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Brébion, Edmond. Beauvallet. Une réplique de la statue de Suzanne. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 31.)

— Beauvallet. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 151.)

— François-Frédéric Lemot. La statue de Louis XIV à Lyon. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 25.)

C. v. F. Nachweis eines bisher unbekannten Werkes von Guido da Como. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 245.)

Carocci, G. I tondi Robbiani in Toscana. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 4.)

Cornelius, Carl. Jacopo della Quercia. Eine kunsthistor. Studie. gr. 8°. XII, 194 S. mit 38 Abbildgn. Halle, W. Knapp. M. 8.—.

Decorations, Rednock House, Glasgow. (The Journal of decor. Art, 1896, May.)

Decoration, The, of the Chancel, St. Paul's Cathedral. (The Journal of decor. Art, 1896, May.)

Domanig, K., Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II. Aus der Medaillensammlung des Allerhöchst. Kaiserhauses herausg. m. Genehmigung d. hoh. Oberstkämmerer-Amtes Sr. K. u. K. apost. Majestät. 50 Taf. in Lichtdruck. F°. VII, 40 S. Wien, Gilhofer & Ranschburg. M. 30.—.

Drexler, Protonot. Capitul. Schatzmstr. Kirchendir. Prof. Karl. Stucco-Deco rationen in dem reg. Chorherrenstifte Klosterneuburg bei Wien. Aufgenomm. v. D. Erklärender Text v. Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Ilg. 34 Taf. in Lichtdr. F°. 7 S. Text m. 6 Abbildgn. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 30.—.

Esseiva, L. Pietà de l'église des Augustins à Fribourg. (Fribourg Artistique, 1896, 2.)

Frey, Carl. Studien zu Michelagniolo. II. (Schluss.) (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 97.)

Friedensburg, F. Studien zur schlesischen Medaillenkunde. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VII, S. 41.)

Gerlach, Mart. und Hans **Bösch.** Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Photographische Naturaufnahmen, zusammengestellt u. herausg. v. G. m. textl. Erläutergn. v. Dir. H. B. (In 12—15 Lfgn.) 1. Lfg. F°. 6 Taf. m. 6 S. Text. Wien, Gerlach & Schenk. M. 5.—.

Gerspach. Les tabernacles et la Chartreuse de Florence, à propos des tremblements de terre de 1895. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 87.)

Ginoux, Charles. Jean-Lange Maucord, sculpteur, et Jacques Volaire, peintre. Sculpture, peinture et dorure de l'autel de la chapelle de l'Hopital du Saint-Esprit. (1734—1735.) (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 89.)

Guiffrey, Jules. Artistes et tombiers parisiens du commencement du XVIe siècle. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 5.)

Hann, F. G. Die romanischen Sculpturen symbolischer Art in Milstat und ihre Deutung. (Carinthia I, 1896, 4.)

Helbig, Jules. L'Autel catholique et son décor. 2e article. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 172.)

Ilg, A. Ein Relief von Georg Raphael Donner. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1896, 4.)

Joret, C. Houdon et le duc de Weimar (Charles-Auguste). In 8°, 4 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (janvier-février 1896).]

Jouin, H., Jacques Say, de l'Académie de peinture de Paris, sculpteur du roi de Danemark: l'homme et l'œuvre; par M. H. J., secrétaire de l'Ecole des beaux-arts. In 8°, VIII, 194 p. et 4 planches. Mâcon, imp. Protat frères.

Kenner, Dr. Friedrich. Silbermedaillon der Sammlung G. Weifert in Belgrad. (Numismatische Zeitschrift, XXVII, S. 107.)

Lange, J. Niederländische Bildhauerkunst in Burgund. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustrie, 1895, 6.)

Lange, Konrad. Peter Flötner als Bildschnitzer. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 162.)

Le Blant, Edmond. De quelques représentations du sacrifice d'Abraham. (Revue archéologique, 1896, S. 154.)

Lichtwark, A. Die Medaille einst und jetzt; ihre Geschichte, ihre Technik, ihre Zukunft. (Verhandl. des Vereins für deutsches Kunstgew. zu Berlin. 1895/96, 6.)

Lisini, Alessandro. Medaglie die Zecche Italiane. (Rivista italiana di numismatica, IX, fasc. 2, S. 227.)

Marguillier, Auguste. J. Th. Stammel et ses sculptures au monastère d'Admont. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II. S. 161.)

Maxe-Werly. Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463. 8°. 11 p. Paris, impr. nation. [Extr. des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1896.]

Mazzanti, Ferdinando. La scultura ornamentale romana nei bassi tempi. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno 2, fasc. 1—2, S. 33; fasc. 3, S. 161.)

Molinier, E. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les Ivoires; par E. M., conservateur des musées nationaux. In-f°, 247 pages avec grav. et planches. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Libr. centrale des beaux-arts.

Montaiglon, A. de. Notice sur l'ancienne statue équestre, ouvrage de Dianello Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639 au milieu de la place royale, à Paris. In-8°, 96 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupelay-Gouverneur. Paris, libr. Baur.

Naveau, Léon. Une médaille liégeoise inédite. (Revue belge de numismatique, 1896, S. 203.)

Neuwirth, Joseph. Goldenkroner Grabdenkmale. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Piot, Charles. Les sculpteurs du nom de Jean de Brabant et Pierre, fils de Jean de Brabant, par C. P., membre de l'Académie et de la commission royale d'histoire de Belgique. Bruxelles, imprimerie Hayez, 1896. 8°, 10 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 3e série, t. XXXI, No. 3, 1896.]

Ree, P. J. Der Erzguss. (Bayer. Gewerbe-Zeitung. 1896, 7.)

Reymond, Marcel. Lorenzo Ghiberti. (1378—1455.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 125.)

Rondot, N. Les Médailleurs lyonnais; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8°, 50 p. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Rupin, Ernest. Une statue espagnole: La Vierge et l'Enfant Jésus. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 191.)

Saintenoy, Paul. Les fonts baptismaux en bois figurés sur les hautes lisses de la cathédrale de Tournai, par P. S., architecte à Bruxelles. Anvers, imprimerie Vve De Backer, 1896. 8°. 12 p., figg. [Extr. du Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique.]

Sant' Ambrogio, Diego. Il grande trittico d'osso scolpito dell' Abbazia di Poissy e il suo raffronto col trittico della Certosa di Pavia. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 288.)

Il pallio o trittico marmoreo di Vighignolo nel patrio Museo archiologico di Milano. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno II, fasc. 3, S. 188.)

— Un trittico fiorentino del XIV secolo ascrivibile a Baldassare degli Embriachi. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno 2, fasc. 1—2, S. 25.)

Schnütgen. Gothisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington-Museum. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 123.)

Six, J. Les bronzes de Jacques de Gerines au Musée National d'Amsterdam. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 388.)

Skulpturen, Romanische, im Münster zu Basel. (Schweizerische Bauzeitung, 1896, Bd. 27, No. 12.)

Sommerfeldt, Dr. Gustav. Zur Biographie des Münzmedailleurs Anton Friedrich König (1756—1838). (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VII, S. 81.)

Steinmann, E. Das Madonnenideal des Michelangelo. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, 8. Heft, S. 169; 9. Heft, S. 201.)

Stettiner, Richard. Ueber das Motiv des David von Michelangelo. (Sitzungsbericht V, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Stuhlfauth, Geo. Die altchristliche Elfenbeinplastik. (= Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausg. v. Johs. Ficker. 2. Heft.) gr. 8°. IV, 211 S. m. 8 Abbildgn. u. 5 Taf. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 7.—.

Tucher, Chr. Frhr. v. Krypten und Geschlechtergrüfte bei St. Sebald. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

W(igny), E. Le bas-relief de l'ancienne église de Statte. Huy, imprim. Mignolet. 8°. 7 p.

Wölfflin, Heinrich. Wie man Skulpturen aufnehmen soll. I. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 10, S. 224.)

Malerei.

Acqua, Ant. Car. Dall'. Giambattista Tiepolo. Mantova, stab. tip. lit. Giuseppe Mondovi, 1896. 8°. p. 22. [Estr. dagli Atti dell' accademia virgiliana dell' anno 1896.]

Alexandre, A. Histoire populaire de la peinture. „Ecole française." Grand in-4°, 465 p. avec 250 gravures. Corbeil, imprim. Crété. Paris, librairie Laurens.

Angeli, Diego. Per un quadro eretico. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 58.)

B(arbier) de M(ontault), X. Les mosaïques des églises de Ravenne. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 69, 177 u. 275.)

Bauch, Dr. Alfred. Die letzten Tage des Malers Georg Pentz. (Mitteilungen des german. Nationalmuseums, 1896, S. 43.)

Beltrami, Luca. Il libro d'Ore Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana miniato da Cristoforo Preda — sec. XV —. XL Tavole in Eliotipia. 8°. 30 S. mit 40 Taf. u. 20 Erl.-Bl. Milano, U. Hoepli, 1896.

Beyschlag, W. Nochmals Raffael's Transfiguration und die Evangelien. (Deutsches Wochenblatt, 1896, No. 22.)

Braun, Dr. Edm. Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. (= IX. Ergänzungsheft der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Hrsg. von Dr. Jos. Hansen.) gr. 8°. VII, 279 S. m. 6 Lichtdr.-Taf. Trier, F. Lintz. M. 6.—.

Brébion, Edmond. Jacques Charlier, miniaturiste. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 152.)

— Louis Hellart, peintre de Marie Leckzinska. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 150.)

Bredius, Dr. A. Jan Josephszoon van Goyen. Nieuwe bijdragen tot zijne biographie. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 113.)

Cantalamessa, Giulio. L'arte di Iacopo Bellini. Venezia, stab. tip. succ. M. Fontana, 1896. 8°. 27 p. [Estr. dall' Ateneo veneto, marzo-aprile 1896.]

Cecchetelli-Ippoliti, Rodolfo. La famiglia e la nascita del pittore Giovanni Battista Salvi. (Arte e Storia, 1896, No. 12, S. 90.)

Chabeuf, Henri. Une peinture à Notre-Dame de Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 300.)

Chefs-d'œuvre, Les, des peintres néerlandais anciens et modernes. Musée de l'état, Amsterdam. Amsterdam, Allert de Lange. (6 en 48 met 48 pltn. in phototypie). f°. f. 60.—.

Colens, Jules. Notice descriptive des caveaux avec peintures murales découverts au cimetière de l'église Notre-Dame à Bruges, les 25 novembre 1895 et 29 janvier 1896. (Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. 5ᵉ série, t. VIII, 1895.)

Damiani, Guglielmo Felice. Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520—1526. (Archivio storico dell'arte, 1896, S. 306.)

Dehio, G. Zu den Kopien nach Lionardos Abendmahl. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 181.)

Denier, Anton. Mercht brieff zwischet Meyster Friderich schrötter dem Maller vnd den kirchgnosen zuo etighusen Anno 1659. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 67.)

„Diane au bain", La, de Watteau. (La Chronique des Arts, 1896, No. 20, S. 178.)

Dimier, L. Un Plafond détruit du Primatice. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 162.)

Droghetti, Augusto. Un quadro di Gianfrancesco de' Maineri a Ferrara. (Arte e Storia, 1896, No. 15, S. 116.)

Dürer's, Albr., Wohnhaus und seine Geschichte. In Wort u. Bild dargestellt im Auftrag der Verwaltg. der Albrecht Dürer-Haus-Stiftg. Mit 29 Abbildgn. u. 1 Urkunde in Lichtdr. 12°. VI, 71 S. Nürnberg, (J. L. Schrag). M. 1.—.

Durand-Gréville, E. La date de la naissance de Rembrandt. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 259.)

— La date de la naissance de Rembrandt van Ryn. (La Fédération artistique, 1896, No. 45.)

Engerand, Fernand. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIᵉ siècle. (Suite.) (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 163; No. 19, S. 171; No. 20, S. 180; No. 22, S. 196; No. 24, S. 221; No. 26, S. 247; No. 28, S. 267.)

— Robert Tournières. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 104.)

Erbach Fuerstenau, Adalberto di. L'Evangelio di Nicodemo. (Archivio storico dell'arte, serie 2ª, anno II, fasc. 3, S. 225.)

Eymael, H. J. Constantijn Huygens en de schilderkunst. (Oud-Holland, XIV, 3, S. 185.)

Farcy, L. de. L'auteur des cartons de la tapisserie de saint Saturnin de la cathédrale d'Angers. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 305.)

Firmenich-Richartz, E. Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Freiherrn A. von Oppenheim zu Köln. I. Männliches Porträt von Jan van Eyck. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 161.)

— Ed. Wilhelm v. Herle und Hermann Wynrich v. Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altköln. Malerschule. [Aus: „Zeitschrift für christl. Kunst".] hoch 4°, 84 Sp. m. 4 Abbildgn. u. 4 Lichtdr. Düsseldorf, L. Schwann. M. 4.—.

Focke, Dr. Ueber die bremische Glasmalerei und die Sitte der Fensterschenkung. Vortrag. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 26, Sp. 417.)

Fontana, Paolo. Di una tavoletta di Luca Signorelli della Pinacoteca di Brera. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 269.)

Friedländer, Max J. Die Votivtafel des Etienne Chevalier von Fouquet. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 206.)

Fries, Friedr. Studie zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers. Diss. gr. 8°. VII, 61 S. m. 2 Taf. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. M. 2.—.

Frimmel, Dr. Thdr. v. Kleine Galeriestudien. Neue Folge. Lfg. IV.: Gemälde in der Sammlung Albert Figdor in Wien. Mit 14 Textbildern u. 1 Fcsm. gr. 8°. 47 S. Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.—.

Frizzoni, Gustavo. Lorenzo Lotto, pittore. A proposito die una nuova publicazione. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª. anno 2, fasc. 1—2, S. 1; fasc. 3, S. 195.)

Gerspach. Découvertes récentes de peintures religieuses en Italie et restaurations. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 123.)

— Il mosaico della chiesa di S. Marco in Firenze. (Archivio storico, 1896, 1.)

— Les tableaux de Hugo van der Goes à Florence. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 258.)

Ginoux, Charles. Alexandre de France et Joseph Jesse, peintres. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 88.)

— Debpte pour Honoré Laure, M^tre^ paintre de Tolon. (1646.) (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 78.)

Grandin, Georges. Les contemporains des frères Lenain. Jean Rutz. Jean Clépoin. Pierre Le Long. Jean Lethin. Jean Plaquet. Jean Grasseau. Michel Delahaye. David Bonneterre. Simon Violette. Louis-François Jamart. Louis Guyart. François Delaplace. Crépin Quilliet. Pierre Guibon. Claude Duflos. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 33.)

Grigioni, Carlo. Baldassare Carrari il giovine pittore forlivese. (Arte e Storia, 1896, No. 12, S. 91.)

Guiffrey, J. et F. **Engerand.** Les Bailly, peintres et gardes des tableaux du Roi. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 113.)

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Hrsg. v. Galerie-Insp. Jos. Schönbrunner u. Dr. Jos. Meder. I. Bd. 11. u. 12. Lfg. Imp.=4°. (à 10 Taf. in Licht- u. Buchdr. m. 10 S. Text.) Wien, Gerlach & Schenk. M. 3.—.

Haverkorn van Rijsewijk, P. Ludolf (Leuff) de Jongh. (Oud-Holland, XIV, 1, S. 36.)

H. C. „Les Ambassadeurs" d'Holbein dans la National Gallery. (La Chronique des Arts, 1896, No. 23, S. 208.)

Hymans, H. L'adoration des Mages de Mabuse. (Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, 1896, 2e livr.)

Jacobsen, Emil. Niederländische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca. (Oud-Holland XIV, 2, S. 92.)

— Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. (Archivo storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 88.)

James, Ralph N. Painters and their Works: A Dictionary of Great Artists who are not now Alive. Giving their Names, Lives, and the Prices Paid for their Works at Auctions. 3 vols. Cr. 8vo. Vol. 1, Aalot—Hyre. L. U. Gill. 35/.

Ilg, A. Das Frescogemälde aus dem Singerthor des Stephansdomes. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

Justi, Carl. Der Marquis del Guasto und sein Page von Tizian. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VII, Heft 10, S. 229.)

Kautzsch, R. Ein Romantiker unter den deutschen Malern des 16. Jahrhunderts. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 172—173, Beilage.)

Knackfuss, H. A. van Dyck. (= Künstler-Monographien. Bd. 13.) Mit 55 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichngn. Lex.-8°. 80 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Dürer. 4. Aufl. (= Künstler-Monographien. 5. Bd.) Mit 134 Abbildgn. 144 S. gr. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Raffael. (= Künstler-Monographien. I.) Mit 128 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichngn. 4. Aufl. 124 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Kohte, Julius. Ein frühgothisches Miniaturbild. (Zeitschrift der Histor. Gesellschaft f. d. Prov. Posen, XI, S. 157.)

Kress, Georg Frhr. v. Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den St. Sebaldsaltar in der St. Bartholomäuskirche zu Venedig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

— Ein Nürnberger Stammbuch aus dem 16. Jahrhundert. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. Livr. 7—8. Bruxelles. A Castaigne, 1896. 8°. p. 481—640.

Landsperg, Abbesse Herrade de. Hortus deliciarum. Réproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XIIième siècle. Texte explicatif par le chanoine G. Keller. Éd. par la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsac. Livr. VIII. (Supplément.) gr. F°. 10 Lichtdr.-Taf. m. 2 Bl. Text. Strassburg, K. J. Trübner. Verl. in Komm. M. 15.—.

Leitschuh, Priv.-Doz. Dr. Frz. Frdr. Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. Mit dem Bildnisse des Meisters u. 12 Lichtdr.-Taf. gr. 8°. 47 S. Würzburg, E. Bauer. M. 3.50.

L. F. Le manuscrit Grimani et le monogramme H. B. (La Fédération artistique, 1896, no. 41.)

Liebenau, Th. von. Notizen über Glasmaler und Glasgemälde. (Anzeiger für schweizer. Altertumsk., 1896, S. 67.)

Loeser, Carlo. I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 277.)

Löw, A. Die Glasgemälde in der Burgkirche zu Wiener-Neustadt. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

— Glasmalereien in Annaberg. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 6.)

Loewy, Emanuele. Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 241.)

Lund, E. F. S. Danske malede Portraeter. En beskrivende Katalog. Under Medvirkning af C. C. Andersen. I. Bind. 3. Hefte. 38 S. og 19 Tavler. 4°. Gyldendal. 6 Kr.

Maresca, A. In onore di Luca Giordano. (Arte e Storia, 1896, XV, No. 9, S. 65; No. 10, S. 73.)

Marzo, G. di. Di Pietro Ruzulone, pittore Palermitano dei secoli XV e XVI. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 36.)

Maulde la Clavière, R. de. Jean Perréal, dit Jean de Paris; sa vie et son œuvre (4e et dernier article). (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 367.)

Meissner, F. H. Albrecht Dürer. Ein Künstlerbildniss. (Westermann's Monatshefte, 40. Jahrg., August.)

Melani, Alfredo. Miniature del Rinascimento. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 5.)

— Per l'autenticità di una pala del Tiepolo. (Arte e Storia, anno XV, No. 11. S. 81.)

Michel, Émile. Le triptyque de l'Adoration des bergers par Hugo van der Goes. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 361.)

Moes, E. W. Cornelis Claesz. Scheveninck en zijn zoon David Cornelis. (Oud-Holland, XIV, 1, S. 61.)

— De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw, door E. W. M., Ass. Bibliothecaris der Universität van Amsterdam. Alflevering 1. 4°. II, 95 S. m. 1 Taf. u. Textillustrationen. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1896.

— Een verzameling familieportretten der Huygensen in 1785. (Oud-Holland, XIV, 13, S. 176.)

Molmenti, P. Nel secolo centenario di Giovanni Tiepolo: discorso. (Atti del reale istituto veneto di science, lettere ed arti, 1896, serie VII, t. VII, disp. 7.)

Mülinen, Dr. W. F. von, und Dr. Franz **Thormann.** Die Glasgemälde der bernischen Kirchen. Herausgegeben von dem bernischen Kantonal-Kunstverein. Mit Zeichnungen von Rudolf Münger. Bern, 1896.

Müller, J. Kunstmaler Felix Maria Diog. II. Histor. Neujahrsbl. der Gesellschaft für Geschichte und Altertümer des Kantons Uri.

Oidtmann, Heinrich. Die alten Glasgemälde in der ehemaligen Burgkapelle, jetzigen Pfarrkirche zu Ehrenstein. (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang IX, Heft 2, Sp. 65.)

Ojetti, Ugo. Un affresco ignoto di Tiberio d'Assisi. (Archivico storico dell' arte, 1896, S. 252.)

Omont, H. Portraits de Louis XIV peints par A. Benoist et conservés au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale. (Bulletin de la Soc. de l'hist. de Paris, 1896, 2.)

Piot, Charles. Tableaux belges conservés dans le musée de Grenoble, par C. P., membre de l'Académie royale et de la Commission royale d'historie de Belgique. Bruxelles, imprimerie F. Hayez, 1896. 8°, 8 p. [Extr. des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 3e série, t. XXXI, No. 3, 1896.]

Plettinck, Leopold. Studiën over het leven en de werken van Karel van Mander, dichter, schilder en kunstgeschiedschrijver, 1548—1606, door L. P., academie-officier van Frankrijk. Gand, A. Siffer, 1896. Gr. in 8°. IX, 171 p., gravv. et portrait hors texte. Fr. 5.—.

Raadt, J. Th. de. Les fresques de la „Leugemeete"; leur découverte en 1845; leur authenticité. (La Fédération artistique, 1896, No. 40.)

Radić, Lehr. Franz. Beschreibung eines gothischen Altarbildes in der Allerheiligen-Kirche zu Curzola. [Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina, 4. Bd.] Lex.-8°. 8 S. m. 1 Abbildg. Wien, C. Gerolds Sohn in Komm. M. —.20.

Rahn, J. R. Zur Geschichte der Glasmalerei. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1896, S. 47.)

Ramiro, E., Louis Legrand, peintre-graveur. Catalogue de son œuvre gravé et lithographié; par E. R. In-4°, VII, 117 p. avec. grav. et planches. Paris, impr. Chamerot et Renouard; lib. Floury.

Réfutation des critiques élevées contre le tableau de Léonard de Vinci un peu plus grand que nature et de propriété des frères Campagna de Padoue. F°. 11 S. 2 Taf. Padoue, Établissement P. Prosperini, 1896.

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. hoch 4°. (S. 1—48 mit Abbildgn. u. 4 Taf. in Heliograv. u. Lichtdr.) Berlin, Cosmos, Verlag f. Kunst u. Wissenschaft. M. 4.—.

— Il Tiepolo. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 63, fasc. 11.)

Richenthal's, Ulr. v., Chronik des Concils zu Constanz 1414—1418. (Photogr. v. Germann Wolf in Constanz.) F°. (300 S. in Lichtdr., worunter 160 S. grösstenteils kolor. Photographien.) Constanz, Leipzig, P. Schimmelwitz in Komm. Geb. in weisses Ldr. mit eisernen Beschlägen u. Schliesse, M. 1100.—.

Riemsdijk, Ihr. B. W. F. van. Jets over den schilder Jan Cornelisz van 't Woudt. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 68.)

Rosenberg, Adolf. Peter Paul Rubens. VI. Die Anfänge des persönlichen Stils: ca. 1612—1614. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 9, S. 210; Heft 11, S. 249.)

Rossi, Girolamo. Il maestro del pittore Ludovico Brea. (Arte e Storia, anno XV, No. 11, S. 83.)

— Il maestro del pittore Lodovico Brea. (Giornale Ligustico, N. S., Vol. I, 1896, S. 326.)

Ruland, C. Jugendzeichnungen von Goethe. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 8, S. 187.)

Schlie, Mus.-Dir. Hofr. Prof. Dr. Frdr. Ueber Nikolaus Knüpfer und einige seiner Gemälde, besonders über seine „Jagd nach dem Glück" (sog. Contento) in München und Schwerin. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimer Frage. (Aus dem Schweriner Museum.) 4°. IV, 32 S. m. 13 Lichtdr.-Taf. Schwerin, Bärensprung'sche Hofbuchdr. M. 8.—.

Schlosser, Julius v. Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alp. (Allgemeine Zeitung, 1896, No. 167, Beilage.)

Schmid, Heinrich Alfred. Die Gemälde von Hans Holbein d. J. im Baseler Grossratsaale. (Jahrbuch der K.Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 73.)

— Ueber objective Kriterien der Kunstgeschichte. (Zugleich eine Recension.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 269.)

Schmidt, Wilhelm. Notizen zu deutschen Malern. 1. Jörg Breu. 2. Amberger. 3. Wolf Huber. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 285.)

Schnütgen. Altkölnisches Verkündigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 2, Sp. 33.)

Six, Ihr. Dr. J. De namen der staalmeesters. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 65.)

Smiraglia Scognamiglio, Nino. Nuovi documenti su Leonardo da Vinci. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 313.)

Springer, Jaro. Dürer und Raffael. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Strompen, Karl. Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck. (S.-A. aus der Ferd.-Zeitschrift, III. Folge, 39.) Innsbruck, Selbstverlag, 1895. 8°. 32 S. mit 1 Taf.

Teutsch, Fr. Die Bilder und Altäre in den evang. sächs. Kirchen. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürg. Landeskunde, XIX, 4.)

Timmermans, F. Histoire abrégée de la peinture et des peintres anciens et modernes les plus célèbres, par l'abbé F. T. Gand, A. Siffer, 1896. 8°. VI, 200 p. fr. 3.—.

Tourneux, Maurice. Études d'iconographie française. I. Un portrait apocryphe de Mme Geoffrin faussement attribué à Chardin. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 471.)

— Jean Baptiste Perronneau. (Quatrième et dernier article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 405.)

Trog, Hans. Ein Basler Maler des XV. Jahrhunderts. Conrad Witz. (Sonntags-Beilage der „Allg. Schweizer Zeitung", No. 9, 31. Mai 1896.)

Ulmann, Hermann. Piero di Cosimo. (Schluss.) (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 120.)

— Zu Raffaelino del Garbo. (Berichtigung.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 186.)

Valentin, Veit. Neue Forschungen zu Raffael's Transfiguration. (Deutsches Wochenblatt, 9. Jahrg., No. 19.)

— Raffael's Transfiguration und Bibelkunde. (Deutsches Wochenblatt, 9. Jahrg., No. 21.)

— Raffael's Transfiguration und theologische Kritik. (Deutsches Wochenblatt, 9. Jahrg., No. 24.)

Velázquez. L'œuvre de Velazquez au Musée du Prado à Madrid, reproduite en photographies inalterables et sans retouches, par Laurent et Cie. Carrera de San Jerónimo, 29. Madrid. En folio mayor (45—33 cent.) 85 láms.

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders (XXXIX), Pieter Hermansz, Verelst en zijne zonen. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 99.)

Vinci, Leon. da. Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 9. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1896. Fo. p. 301—344, con quaranta tavole.

Wackernagel, Rudolf. Der Stifter der Solothurner Madonna Hans Holbeins. (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., XI, S. 442.)

Weber, Paul. Die Behandlung mittelalterlicher Wandmalereien. (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 1896, I, No. 3.)

— Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb. Ein Baustein zu einer Geschichte der deutschen Wandmalerei im frühen Mittelalter, zugleich ein Beitrag zur ältesten Geschichte der zoller. Stammlande. (Mit 3 Doppeltaf. u. vielen Textbildern.) Lex.-8°. XI, 100 S. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 8.—.

Willems, Camiel. Rubens, de roem van Antwerpen. Anvers, imprimerie H. et L. Kennes, 1896. 8°, 112 p., portraits et figg.

Zemp, Josef. Die schweizerischen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 44.)

Zetter-Collin, F. A. und J. **Zemp.** Gregorius Sickinger. Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 42.)

Graphische Künste.

Art, L', de l'imprimerie à Venise (pendant la renaissance italienne). (Hrsg. von Ferd. Ongania.) Lex.-8°. VIII, 229, m. Fksm.-Reproduktionen. Venise. (Berlin, M. Spielmeyer.) M. 18.—.

Beck. Oberschwäbische Kupferstecher des 18. Jahrhunderts. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 7.)

Bergmans, Paul. Analectes Belgiques. Jean Van Doesborgh, imprimeur anversois du commencement du XVIe siècle. (Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1896, 1re livr.)

Bongi, Salvatore. Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore di Venezia. Volume II, fasc. 2. Roma, presso i principali Librai (Lucca, tip. Giusti), 1896. 8°. p. 161—320. [Ministero della pubblica istruzione: Indici e cataloghi, n° 11.]

Catalogue de dessins relatifs à l'histoire du théâtre conservés au département des estampes de la Bibliothèque nationale, avec description d'estampes rares sur le même sujet récemment acquises de M. Destailleur; par Henri Bouchot. In-8°, 87 p. Rennes, impr. Simon. Paris, lib. Bouillon. [Extrait de la Revue des bibliothèques (octobre 1895—mars 1896).]

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie à Limoges; par A. C., lauréat de l'Institut. In-8°, 52 p. avec planches. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux. Paris, lib. Claudin. [Extrait du Bibliophile limousin.]

— Un typographe rouennais oublié. Maître J. G., imprimeur d'une édition des Communes en 1525; par A. C. In-8°, 18 p. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, lib. Claudin. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Delignières, Emile. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jacques Aliamet, d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et son œuvre. In-4°, VII, 274 p. et planches. Abbeville, impr. Fourdrinier et Ce. Paris, lib. Rapilly.

Desvernay, Félix. Origines de l'imprimerie à Lyon. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 397.)

Doering, O. Zur Jahrhundertfeier des Steindrucks. (Deutsches Wochenblatt, 1896, 16.)

Ducourtieux, P., Les Barbou, imprimeurs (Lyon-Limoges-Paris, 1524-1820). Les Barbou de Limoges (1566—1620); par P. D. In-8°, 144 p. Limoges, imp. et lib. Ducourtieux. 1895.

— Les Imprimeurs de Brive à l'Exposition du livre limousin; par P. D., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. Quatrième centenaire du livre à Limoges (1493—1895). In-8°, 26 p. Brive, imp. Roche. Limoges, lib. Ducourtieux. [Extrait du Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze (t. 17).]

— Les Imprimeurs de Tulle à l'Exposition du livre limousin; par P. D., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. Quatrième centenaire du livre à Limoges (1493—1895). In-8°, 14 pages. Tulle, imprim. Grauffon. Limoges, lib. Ducourtieux. [Extrait du Bulletin de la Société les lettres, sciences et arts de la Corrèze (4e livraison, 1895).]

Elton, C. and M. Little books. (Bibliographica, III, S. 197.)

Falk. Zur Geschichte der öffentl. Büchersammlungen Deutschlands im 15. Jahrhundert. (Historisches Jahrbuch, 17. Bd., 2. Heft.)

Grand-Carteret, John. Les Almanachs français. Bibliographie-Iconographie des almanachs, années, annuaires, calendriers, chansonniers, étrennes, états, heures, listes, livres d'adresses, tableaux, tablettes et autres publications annuelles éditées à Paris (1600-1895). Ouvrage illustré de 5 planches coloriées et de 306 vignettes (affiches, reliures, titres et figures d'almanachs). In-8°, CX, 850 p. Le Mans, impr. Monnoyer. Paris, libr. Alisié et Ce. 50 fr.

Hase, Oskar von. Schrift- und Buchwesen. (Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, V, Jahr 1895, Abth. 1.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Bijdrage tot de geschiedenis der Elseviers. (Oud-Holland, XIV, 1, S. 1.)

Heitz, Paul. Frankfurter und Mainzer Drucker- u. Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrh. (= Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen. IV. Bd.) Imp.-4°. XV S., 84 u. 13 Taf. u. 1 S. Strassburg. J. H. E. Heitz. M. 45.—.

Kaemmerer, Ludwig. Der Kupferstecher E. S. und die Heimat seiner Kunst. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 143.)

Kautzsch, Dr. Rudolf. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Habilitationsschrift. Halle-Wittenberg. 8°. 35 S.

— Die Holzschnitte der Kölner Bibel v. 1479. Mit 2 Lichtdr.-Taf. XV, 80 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. (= Studien z. deutsch. Kunstgesch. 7. Heft.) M. 4.—.

La Bouillerie, Sébastien de. Histoire de l'imprimerie à la Flèche, depuis son origine jusqu'à la Révolution (1575-1789); par le baron S. de La B. In-4°, 103 p. avec grav. Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin. Paris, libr. Lamulle et Poisson.

La Bouralière, A. de. Les Imprimeurs et les Libraires du département de la Vienne (hors Poitiers). In-8°, 146 p. Poitiers, imprimerie Blais, Roy et Ce.

Levi, C. A. La stampa dei libri in Murano (1492-1628). Venezia, tip. fratelli Visentini, 1896. 8°. p. 12.

Lippmann, Friedrich. Ueber den niederländischen Holzschnitt im XV. Jahrhundert. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Marian, A. Die Papiermühle in Aussig. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte der Deutschen i. Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Marzi, Demetrio. Una questione libraria fra i Giunti ed Aldo Manuzio il Vecchio: contributo alla storia dell' arte della stampa. Milano, tip. Francesco Pagnoni, 1896. 8°. p. 60. L. 2. [Estr. dal Giornale della libreria.]

Moes, E. W. De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw. Afl. 1. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen. (4 en 1—96, m. facs.) 4°. Compl. in 10 à 12 afl. per afl. f. 1.75.

Molmenti, Pompeo. Acque forti dei Tiepolo, con prefazione di P. M. Venezia, Ferdinando Ongania edit. (tip. Emiliana), 1896. 8° fig. p. XXX, 168, con ritratto.

Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italienische Inkunabeln, in getreuen Nachbildungen hrsg. von der Direction der Reichsdruckerei. Auswahl u. Text v. Biblioth. K. Burger. 5. Lfg. gr. F°. (25 Taf.) Berlin, Leipzig, O. Harrassowitz in Komm. M. 20.—.

Mühlbrecht, Otto. Die Bücherliebhaberei in England. (Die Gegenwart, 49. Bd., No. 19.)

— Die Bücherliebhaberei (Bibliophilie-Bibliomanie) am Ende des 19. Jahrhunderts. gr. 8°. VIII, 216 S. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht. M. 6.—.

Pollard, Alfred W. Some pictorial and heraldic initials. (Bibliographica, III, S. 232.)

Portalis, le baron Roger. Nicolas Jarry et la calligraphie au XVIIe siècle. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 341 u. 407.)

Proctor, Robert. On two plates in Sotheby's „Principia typographica". (Bibliographica, III, S. 192.)

Requin. Philippe Mellan, graveur, d' Avignon (1657—1674); par l'abbé R., correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8°, 14 p. Caen, impr. et librairie Delesques. [Extrait du congrès archéologique de France (année 1893).]

Rivoli, de. Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600 (description, illustration, bibliographie). Grand in-4°. XXII, 354 p. avec 5 planches sur cuivre et 350 grav., initiales et marques. Paris, Rothschild.

Rondot, N. Les Graveurs sur bois et les Imprimeurs à Lyon au XVe siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8°, 251 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand. Paris, lib. Claudin. [Publié dans la Revue du Lyonnais de mai à décembre 1895.]

Roth, Archiv. a. D. F. W. E. Geschichte der Verlagsgeschäfte, der Buchdruckereien, sowie des Buchhandels zu Speier im XVII. Jahrh. bis zur Zerstörung der Stadt Speier 1689. Nebst Bibliographie der Druckwerke dieses Zeitraums. [Aus: „Mittheilgn. d. histor. Vereines der Pfalz".] Gr. 8°. 85 S. Speier, (Jäger) M. 1.50.

Ruland, C. Jugendzeichnungen von Goethe. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, No. 8, S. 187.)

Schneeli, Gustav. Niellen von Urs Graf. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, No. 1, S. 13.)

Schwenke, P. Hans Weinreich und die Anfänge des Buchdrucks in Königsberg. (Altpreussische Monatsschrift, N. F., 33. Bd., Heft 1—2.)

Stein, Henri. Nouveaux documents sur les Estienne, imprimeurs parisiens (1517—1665). In-8°, 51 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1895. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 22, 1895).]

Strange, Edward F. The early english writing-masters. (Bibliographica, III, S. 156.)

Weisbach, Dr. Werner. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albert Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzgn. u. 1 Lichtdr. III, 69 S. Gr. 8°. Strassburg, J. H. E. Heitz. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 6.) M. 5.—.

Williamson, G. C. The books of the Carthusians. (Bibliographica, III, S. 212.)

Zimmermann, Dr. E. Geschichte der Lithographie in Hamburg. Festschrift zur Säkular-Feier der Erfindung der Lithographie in Hamburg, Juli 1896. Gr. 4°. VI, 77 S. m. 11 Bildern. Hamburg, C. Griese in Komm. M. 6.80.

Kunstgewerbe.

A. C. Les orfèvres Philippe et Girard Débonnaire. (La Chronique des arts, 1896, No. 24, S. 220.)

Anselmi, Anselmo. Le maioliche dei Della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice. 4°. 18 p.

Barbier de Montault, X. Le Drap mortuaire de l'église de Thurageau (Vienne). (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 103.)

— Les Fers à hosties de l'arrondissement de Confolens (Charente); par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8°, 55 p. et planches. Angoulême, imp. Chasseignac.

Bergsoe, S. Peter Hofnagel. Ein Beitrag zur Geschichte der dänischen Fayencen. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Böttiger, J. La collection des tapisseries de la couronne de Suède. Aperçu historique et catalogue descriptif. F°. Tome I. 100 p. et 11 pl. (1895). fr. 75.—; T. II. 182 p. et 44 pl. fr. 100.—. Complet (3 tomes) Fr. 250.—. Stockholm, H. Bukowski.

Bonnaffé, Edmond. Le plat de Saint-Porchaire du Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 505.)

Carocci, Guido. Cancelli, inferriate ed altre opere di metallo in Toscana. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 6.)

Cazeneuve, P. de. Du contrôle des ouvrages d'or et d'argent et des poinçons de garantie antérieurement au 19 brumaire an VI; par P. de C., contrôleur du service de la garantie à Alger. In-8°, 55 p. Alger, impr. Léon.

Cerasoli, Francesco. Documenti intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 130.)

Chippendale, Th. Englische Rococomöbel. Facsimiledruck nach dem im J. 1754 in London erschienenen Orig.-Werke. [Aus: „Vorbilder f. Kunsttischlerei."] gr. F°. 18 Taf. m. III S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 18.—.

Chirtani, Luigi. Benvenuto Cellini orefice. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 5.)

Chrzaszcz. Die Töpferinnung in der Stadt Preiskretscham. Ein Beitrag zur Geschichte des einheimischen Handwerks. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte und Alterthum Schlesiens, 30. Bd.)

Clédat, L. Le Théâtre en France au moyen-âge. 8°. 239 p. et reprod. d'après une miniature de Jean Fouquet. Paris, Lecène, Oudin et Co.

Crull, O. Geschichte des Gewerbe-Vereins. Gymnasialprogr. der Oberrealschule zu Gleiwitz. 8°. 59 S.

Cumont, G. Tapisseries de la maison du prince Charles de Lorraine et tapisseries mentionnées dans les „Gastos secretos" (dépenses secrètes) du gouvernement autrichien (1744—1789). (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896, livr. 3—4.)

Czihak, E. v. Die älteste Nürnberger Goldschmiede-Ordnung. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1896. 6.)

Davenport, Cyril. The bindings of Samuel Mearne and his school. (Bibliographica, III, S. 129.)

Diesbach, M. de. Les fers à Gaufres. (Fribourg artistique, 1896, 2.)

Donnet, Fernand. Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc., jusqu'à la fin du XVIIe siècle. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896, livr. 3—4.)

Engerand, F. Modèles et bordures de tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 137.)

Erculei, R. Decorazioni nel Palazzo Vaticano. Le stanze di Raffaello. La sala Ducale. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 4—5.)

Ewald, Prof. Dir. Ernst. Farbige Decorationen vom 15.—19. Jahrh. 19. u. 20. Lfg. Gr. F°. (à 8 Taf. m. Text. [2. Bd.] VI, 15 S.) Berlin, E. Wasmuth. à M. 20.—.

Farcy, L. de. Une croix en cristal de roche, des premières années du XVIe siècle. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 95.)

Friis, F. R. Die schwedische Staats-Gobelinsammlung im 17. und 18. Jahrhundert. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Fromm, Emanuel. Frankfurts Textilgewerbe im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Zunftwesens im 14. u. 15. Jahrhundert. Inaug.-Diss. 8°. 44 S.

Geschichte weiblicher Costüme. Von der Urzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Liberty & Co., Limtd. 8°. 39 S. m. Abb. London, H. Grevel & Co. M. 1.—.

Hampe, Th. Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalckreuth. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 115.)

Hann, F. G. Ein Reisealtar aus romanischer Zeit in der Kapelle des Gurker Domcapitels zu Klagenfurt. (Carinthia I, 1896, 3.)

Heider, Archit. Mor. Louis XVI. u. Empire. Eine Sammlung von Façadendetails, Plafonds, Interieurs, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten etc. in kaiserl. Schlössern, Kirchen, Stiften, Schlössern des Adels und anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Josef II. bis Franz II. Gesammelt, aufgenommen u. gezeichnet v. H. (In ca. 4 Lfgn.) 1. Lfg. F°. (15 Taf. in Lichtdr.) Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 15.—.

Heineck, H. Sechs Abendmahlskelche im Städtischen Museum zu Nordhausen. (Der Sammler, XVIII, 12, S. 188.)

Henkel, Dr. Friedrich. Der Lorscher Ring. Eine kunstarchäologische Studie als Beitrag z. Entwickelungsgeschichte der Goldschmiedekunst im Mittelalter. (Westdeutsche Zeitschrift, Jahrg. XV, Heft 2, S. 172.)

— Der Lorscher Ring. Eine kunstarchäologische Studie zur Entwickelungsgeschichte der Goldschmiedekunst im Mittelalter. Inauguraldissertation. Heidelberg. 8°. 36 S. u. 1 Taf.

History of Feminine Costume: Tracing its Evolution from the Earliest Times to the Present. Illust. Roy. 16mo, sd., pp. 78. Liberty. 6d.

Horčička, Ad. Kunstgeschichtliche Nachrichten über die Kirchen in Aussig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Inventaire des biens meubles et des titres de Barbe d'Amboise, comtesse douairière de Seyssel-la-Chambre (1574 à 1575), publié par le comte Marc de Seyssel-Cressieu. In-8°, 72 p. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. Paris, librairie Leroux. [Extrait du Recueil d'inventaires anciens publiés par le comité des travaux historiques et scientifiques.]

Kaiserkrone, Die österreichische. (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 1896, 14.)

Kanitz, F. Katechismus der Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und charakterist. Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. 5. Aufl. 12°. XIV, 176 S. m. 131 Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. M. 2.—.

Kirchenmöbel aus alter und neuer Zeit. 2. Lfg. F°. (10 Bl. in Lichtdr.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 10.—.

Knies, K. Die Punzirung in Oesterreich. Eine geschichtliche Studie mit mehreren Textabbildgn. u. 10 Lichtdr.-Taf. Lex.-8°. 79 S. Wien, Manz. M. 4.—.

Köpl, Karl. Glashütten in Prag. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Kunst- und Alterthums-Gegenstände, Hervorragende, des märkischen Prov.-Museums in Berlin. Hrsg. v. der Direction des Museums. 1. Hft. Die Hacksilberfunde. F°. V, 41 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf. Berlin, Dr. E. Mertens & Co. M. 12.—.

Lacher, K. Die Holzarbeiten im Landes-Museum zu Graz. (Kunstbeiträge aus Steiermark, III, 4.)

Lechner, Dr. Karl. Paramenten- und Silberschatz des Olmützer Bischofs Karl Grafen von Liechtenstein im Jahre 1691. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 138.)

Lehmann, Dr. Hans. Das Chorgestühl im S. Vinzenzenmünster zu Bern. Herausgegeben von der mittelschweizerischen geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau. 1896. Mit Textillustrationen und 17 Lichtdrucktafeln.

— Die Erstellungskosten des Chorgestühls im St. Vinzenzenmünster zu Bern. (Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 68.)

Lessing, Prof. Otto. Schloss Ansbach. Barock- u. Rococo-Dekorationen aus dem XVIII. Jahrh. Neue Ausgabe. gr. F°. 40 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Berlin, W. Schultz-Engelhard. In Mappe M. 30.—.

Le Vayer, P. Les Entrées solennelles à Paris des rois et reines de France, des souverains et princes étrangers, ambassadeurs, etc. Bibliographie sommaire par P. Le V., conservateur du musée Carnavalet. In-4°, 47 p. Paris Impr. nationale.

Luzio, A. e Rud. **Renier.** Il lusso d'Isabella d'Este marchesa di Mantova. I. Il guardaroba d'Isabella d'Este. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 63, fasc. 11.)

Marks, English China and China, being a Guide to the Principal Marks found on English Pottery and Porcelain. With Engrav. of upwards of 150 Marks. 7th edit. 8°. 36 p. London, Merken. 1 sh.

Marsy, Cte. de. Notes sur diverses tapisseries flamandes. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896, avril.)

Martin, J., **de Montalbo** et **R. Richebé.** Armoiries et Décorations. Illustrations de Joseph Van Driesten. In-32, 564 p. avec grav., portraits et planches en coul. Paris, imprimerie Lahure; Lib. des contemporains.

Mazzanti, F. Pulpito di Gregorio IV ricomposto dai frammenti esistenti a Castel S. Elia presso Nepi. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, II, 1-2, S. 34.)

Michel, A. Les ivoires du Louvre. (L'art pour tous, 1896, März.)

Michez, E. La céramique jusqu'au moyen-âge. (Annales du Cercle archéol. du canton de Soignies, I, 2.)

Michon, Étienne. La Parure et la Tiare d'Olbia. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 413.)

Migeon, Gaston. Bernard Palissy ou Saint-Porchaire. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 382.)

Miller, Fred. Interior Decoration: A Practical Treatise on Surface Decoration, with Notes on Colour Stencilling, and Panel Painting. With 71 Illusts. 3rd ed. Cr. 8vo, 156 p. Menken. 5/.

Minkus, Fritz. Ein Tiroler Kachelofen aus dem 17. Jahrhundert. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 161.)

Mörath, A. Der fürstlich Schwarzenbergsche Staatswagen in der Congress-Ausstellung. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

— und **Ilg.** Die Standuhr des Augustinerfraters David im Schwarzenberg-Palais in Wien. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 4.)

Niedling, Realgymnas.-Prof. A. Monumentale Schriften. Umfassende Sammlung der verschiedensten Schriftarten in ornamentaler Ausschnückung etc. 32 Taf. gr. 4°. V S. Text. Weimar, B. F. Voigt. M. 4,50.

Nolhac, Pierre de. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. (3e et 4e article.) VI. La chambre de la Reine. Les sculptures et les peintures. Le mobilier de Marie-Antoinette. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 36; II, S. 89.)

O. F. Stollenschrank aus der Abtei Gladbach. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1896, 6.)

Pahud, Fr. Tapis des Ursulines. Broderie du XVIIe siècle. (Fribourg artistique, 1896, 2.)

Pilloy. L'Emaillerie aux IIe et IIIe siècles; par M. P., membre non résidant du comité. In-8°, 15 p. et planche en coul. Paris, Imprim. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Quentin-Bauchart, Ernest. Coup-d'œil sur les plus beaux specimens de la reliure française aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. (Bulletin de bibliophile, 1896, S. 221 u. 298.)

Quincke, Schauspielregiss. Wolfg. Handbuch der Kostümkunde. 2. Aufl. Mit 459 Kostümfig. in 152 Abbildgn. 12°. XVIII, 282 S. Leipzig, J. J. Weber. M. 4.50.

Rocca, M. P. Documenti relativi ad alcuni intagliatori in legno che lavorarono in Alcamo nella prima metà del secolo XVI. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 97.)

Rössler, St. Nochmals die astronomische Uhr des Fr. David a. S. Cajetano. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

Rondot, Natalis. Les relieurs de livres à Lyon. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 285.)

— Les Relieurs de livres à Lyon du XIVe au XVIIe siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8°, 19 p. Châteaudun, imprim. de la Société typographique. Paris, lib. Leclerc et Cornuau. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Saint-George, Lehrerin Amalie v. Die Kunst der Goldstickerei. Nebst e. Anleitung zur Verwendung der Goldstickerei in Verbindung mit Application. 2. Aufl. gr. 4°. 55 S. m. 136 Abbildgn. u. 6 Taf. Wien, Wiener Mode. In Mappe M. 5.—.

Schirek, Carl. Einige Wiener Goldschmiedenamen. (Mittheilungen des K. K. österr. Museums, N. F., XI, S. 139.)

Schnütgen. Romanischer Bronzeleuchter in Form eines Löwenreiters. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 111.)

Schubart, Hofpred. Frdr. Winfr. Die Glocken im Herzogt. Anhalt. Ein Beitrag zur Geschichte und Alterthumskunde Anhalts u. zur allgemeinen Glockenkunde. Mit 300 Abbildgn., gezeichnet v. W. Peters. gr. 8°. XVIII, 579 S. Dessau, P. Baumann. M. 28.—.

Spilbeeck, Van. Abbaye de Soleilmont. Une étole du XIIe siècle. Dentelles du XVIIe siècle. Notices. Malines, L. et A. Godenne, 1896. 8°. 9 p, et 3 pl. hors texte. fr. 1.—. [Extr. des Documents et Rapports de la Société archéologique de Charleroi, t. XX.]

Tauber-Jensen, H. Ueber Kachelöfen. [In dänischer Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 6.)

Thalhofer, N. Zur Gestaltungsgeschichte des Möbels. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins München, 1896, 3.)

Wichner, J. Zwei Kachelöfen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bludenz. (Zeitschrift für österr. Volkskunde, II, 2, 3.)

Topographie.

Anleitung für die Pflege und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Brandenburg. Ausgearb. im Auftr. d. Provinzialkomm. f. d. Denkmalspflege in d. Prov. Brandenburg. Berlin: (Dr. Deutscher Verlag.) 1896. 57 S. 8°.

Bohnstedt. Die Denkmalspflege i. Frankreich. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 313.)

Carocci, Guido. La tutela dei monumenti nella Provincia di Siena. (Arte e Storia, 1896, No. 8, S. 61.)

Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell' Umbria, di G. B. Cavalcaselle e Gio. Morelli. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 191.)

Clemen, Prov.-Conservator Dr. Paul. Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. gr. 8°. X, 75 S. Düsseldorf, L. Schwann. M. 1.—.

G. Die Inventarisation d. Kunstdenkmäler in Deutschland. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1896, 5.)

Hymans, Henry. Correspondance de Belgique. (La Chronique des Arts, 1896, No. 21, S. 188; No. 22, S. 199.)

Karl. La restauration de nos monuments historiques. (La Fédération artistique, 1896, 3 mai, no. 29.)

Kohte, Reg.-Baumstr. Jul. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Prov.-Verbandes bearb. Bd. 3: Die Landkreise des Reg.-Bez. Posen. (Schluss-)Lfg. 4: Die Kreise Schrimm, Schroda, Wreschen, Jarotschin, Pleschen, Krotoschin, Koschmin, Adelnau, Ostrowo, Schildberg u. Kempen. Lex.-8°. X. u. S. 257—342 m. Abbildgn. Berlin, J. Springer. M. 2.—.

Lehfeldt, Prof. Dr. Paul. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Hft. 23: Fürstenthum Reuss j. L. Amtsger.-Bezirke Gera u. Hohenleuben. Mit 8 Bildern auf 7 Lichtdr.-Taf. u. 43 Abbildgn. i. Texte. Lex.-8°. VIII, 174 u. V S. Jena, G. Fischer. M. 6.—.

Lutsch, Prov.-Conservator Hans. Techniker und Philologen. Ein Beitrag zur Geschichte d. Verzeichnung d. Kunstdenkmäler. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, XVI, No. 21, S. 225; No. 22, S. 242; No. 23 A, S. 257.)

Lutsch, Prov.-Conservator Hans. Techniker und Philologen. Ein Beitrag zur Geschichte der Verzeichnung der Kunstdenkmäler. [Aus: „Centralblatt der Bauverwaltung."] gr. 8°. 13 S. m. Abbildgn. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. —.60.

Moro, Del, prof. Lu., direttore. Atti per la conservazione dei monumenti della Toscana compiuti dal 1° luglio 1894 al 30 giugno 1895: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Firenze, tip. Minorenni corrigendi, 1896. 4°. p. 182.

Müller, Conservator Professor Rudolph. Aus der Friedländer-Gegend. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 151.)

Nüscheler, Dr. Arnold. Die aargauischen Gotteshäuser in den Dekanaten Hochdorf, Mellingen, Aarau und Willisau, Bistum Basel. I. Dekanate Hochdorf und Mellingen. Argovia. 26. Bd. Aarau, Sauerländer, 1895.

Organisation, Die, der Denkmalspflege in den preussischen Staaten. Stand der Angelegenheit am 1. März 1896. (Centralblatt der Bauverwaltung. 1896, No. 24 A, S. 269.)

Rahn, J. R. Streifzüge im Thurgau. Vortrag, gehalten in der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich am 22. Februar 1896. Sep.-Abdr. aus der „Neuen Zürcher-Zeitung" vom 8., 9., 11., 12., 15., 16. und 18. Mai 1896.)

Rumänien in Bild und Wort. Sammlung von Bildern der interessantesten Gegenden, Städte, Kunstwerke aus alter und neuer Zeit, Scenen aus dem Volksleben, Typen u. Trachten Rumäniens. Photographisch aufgenommen u. hrsg. v. Frz. Duschek. Text v. Prof. Gr. G. Tocilescu, bearb. v. A. F. Inescu. No. 1 u. 2. qu. gr. 4°. 20 S. Bucarest, Leipzig, A. Dieckmann in Komm. M. —.80.

Schlie, Mus. Dir. Hofr. Prof. Dr. Friedrich. Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogth. Mecklenburg-Schwerin. I. Bd. Die Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen. Lex.-8°. VIII. 612 S. m. Abbildgn. u. 41 Taf. Schwerin, Bärensprungs Hofbuchdr. in Komm. M. 6.75.

Schuchhard, C. Die Zeiller-Merianschen Topographieen. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 5—6.)

Uhde, Geh. Hofr. Prof. Const. Braunschweigs Bau-Denkmäler. III. Serie: Architektur- u. Landschaftsbilder aus dem Herzogth. Brauschweig. Hrsg. vom Verein v. Freunden der Photographie 66 Blatt in Lichtdr., erläutert von C. U. gr. 8°. 16 S. Braunschweig, B. Goeritz. In Mappe M. 13.—.

Aggstein.

— **Schachinger,** P. Coelestin M. Führer durch die Ruine Aggstein, mit einer kurzen Geschichte dieser Veste, illustr. v. Karl B. Kratochwil. 8°. 39 S. m. 1 Taf. Schönbühel, Krems, F. Oesterreicher in Komm. M. —.50.

Angers.

— **Denais,** J., Guide historique et descriptif de la cathédrale d'Angers. 3e édition, revue et corrigée, avec une vue du monument. In-12, 24 p. Angers, imp. Germain et Grassin.

Banz.

— **Theodori,** Geh. Sekr. Kanzleir. Dr. Karl. Geschichte und Beschreibung des Schlosses Banz in Bayerns Oberfranken. 5. Aufl. 12°. IV, 74 S. m. Titelbild. Lichtenfels, H. O. Schulze. M. —.50.

Bologna.

— **Comelli,** G. B. Pianta di Bologna dipinte nel Vaticano e altre piante e redute di questa città. (Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le prov. di Romagna, 3ª serie, vol. XIII, fasc. 4—6, S. 153.)

— **Gatti,** Ang. S. Michele in Bosca di Bologna. Bologna, tip. edit. di L. Andreoli, 1896. 8°. 101 p. [L' arte a S. Michele in Bosco.]

Brescia.

— **Boito,** arch. Cam. Relazione sul progetto di riduzione del palazzo della Loggia in Brescia, tip. lit. F. Apollonio, 1896. 4°. p. 14.

Brüssel.

— **H. H.** Aus Brüssel. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 314.)

Chillon.

— **Näf,** A., Architecte. Resumé des explications que les guides du château de Chillon devront donner de vive-voix aux visiteurs. Rédigé sur la demande de la commission exécutive de l'association pour la restauration du château. Lausanne, Imprimerie Charles Pache, 1895.

— Rapport, IIIème, du Comité de l'association pour la restauration du Château du Chillon. Lausanne, imprimerie A. Borgeaud, 1896.

Córdoba.

— **Ramirez de Arellano,** R. Guia artistica de Córdoba ó sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que et curioso ó aficionado debe visitar en esta ciudad. Sevilla, Bergali. 4°. 89 p. 1.25 pes.

Cornillon.

— **Dumoulin,** M. Inventaire des reliques conservées au château de Cornillon (1532); par M. M. D., conservateur de la bibliothèque de Roanne. In-8°, 7 p. Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Favorite bei Baden-Baden.

— Favorite, Schloss, bei Baden-Baden. Ein Führer durch das Schloss u. seine nächste Umgebung. (Von C. F. L.) 12°. III, 54 S. m. Titelbild. Rastatt, E. Greiser. M. —.60.

— **Jung,** L. (L. Bernow.). Schloss Favorite. Ein Geleit- und Erinnerungsbüchlein. [Aus: „Das Buch vom Türkenlouis, Markgraf Ludwig Wilhelm v. Baden."] 8°. 32 S. Freiburg i. B., Lorenz & Waetzel. M. 1.—.

Florenz.

— **H. U.** Aus Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 227.)

— **Meschler,** M. Santa Croce in Florenz. I. (Stimmen aus Maria-Laach, 1896, Heft 4.)

Fontainebleau.

— Palais de Fontainebleau. Vues intérieures et extérieures. gr. F°. 30 Taf. in Phototyp. m. VII S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 40.—.

Genf.

— **Mayor,** J. L'ancienne Genève, l'art et les monuments. Ière année. Genève, Ch. Eggimann & Co., 1896.

Habsburg.

— **Langl,** Josef. Die Habsburg und die denkwürdigen Stätten ihrer Umgebung. Progr. des Ober-Real-Sem. im II. Bezirk zu Wien. 8°. 66 S. m. Abb.

Heidelberg.

— **Zangemeister,** Karl. Heidelberger Ansichten. (Fortsetzung.) I. Eine unbekannte Handzeichnung Merians. II. Ein zweites Original-Gemälde von G. Berckheyde. (Mittheilungn. zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, 1896, Seite 246.)

Hocheppan.

— **Siber,** Alfons. Bericht über die Katharina-Cappelle der Burgruine Hocheppan. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Hft. 3, S. 167.)

Köln.

— **Voigtel.** Bericht über den Fortbau des Domes in Köln i. Baujahre 1895/96. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 27, S. 293.)

Konstanz.

— **Laible,** Jos. Geschichte der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung. gr. 8°. XXIII, 317 S. m. 47 Abbildgn. und 2 Plänen. Konstanz, E. Ackermann. M. 4.—.

Langheim.

— **Baier,** Dr. theol. J[ohann]. Die Cisterzienser-Abtei Kloster Langheim mit den Wallfahrtsorten Vierzehnheiligen und Marienweiher. Mit 3 Holzschn. 8°. 47 S. u. 3 Taf. Würzburg, A. Göbel, 1896.

Lassay.

— **Archambaud,** Anselme. Notice historique de l'église de Lassay et du château du Moulin; par feu M. A. A. Illustrée de 4 eauxfortes (avant la lettre) de M. d'Inghuem, membre de la Société française d'archéologie, et d'une de M. Joseph Mornet. In-8°, 39 p. Blois, imprim. Migault et Ce. 1895.

Leipzig.

— **Gurlitt,** Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Auf Kosten des k. Staatsregierg. hrsg. von sächs. Alterthumsverein. Heft 18: Stadt Leipzig (2. Thl.) gr. 8°. IV u. S. 257—524 m. Abbildgn. u. 11 Taf. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm. M. 10.—.

Mons.

— Visite des monuments et des curiosités de la ville de Mons. (Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, 9e session. Congrès de Mons, 1894. 2e fasc. Mons, 1895.)

Montréal.

— **Guillon,** Adolphe. Une ancienne petite ville de Bourgogne. Montréal (Yonne). (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 73.)

Mont-Saint-Michel.

— Mont, Le, Saint-Michel. In-16, 32 p. avec 1 carte, 3 plans, 12 gravures d'après les photographies de M. Bureau, et annonces. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Ce. 50 c. (Collection des Guides Joanne.)

— Notice sur le mont Saint-Michel et ses œuvres. In-18, 24 p. Rennes, imp. Simon.

Nürnberg.

— **Mummenhoff,** Stadtarchivar Ernst. Die Burg zu Nürnberg. Geschichtlicher Führer für Einheimische u. Fremde. 12°. 87 S. m. 8 Abbildgn. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 1.—.

— **Tucher,** Chr. Frhr. v. Krypten und Geschlechtergrüfte bei St. Sebald. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

Paris.

— **Normand,** C. Nouvel Itinéraire-Guide artistique et archéologique de Paris; par C. N., directeur de la revue l'Ami des monuments et des arts. T. 2. 3e livraison. In-16, p. 33 à 48. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, 98, rue de Miromesnil.

Pistoia.

— **Tigri,** prof. Gius. Nuova guida di Pistoia e dei suoi dintorni. Terza edizione riveduta e corretta. Pistoia, tip. Niccolai, 1896. 16° fig. p. XII, 162, con tavola.

Poitiers.

— **Collon.** Le Trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers. Reliques de sainte Antonine; par l'abbé C., aumônier du pensionnat des Frères des écoles chrétiennes à Poitiers. In-8°, 26 p. Poitiers, imp. Oudin et Ce. [Extrait de la Semaine religieuse.]

Reims.

— **Lejay,** H. Guide de la ville de Reims (quatorzième centenaire du baptême de Clovis); par H. L. In-18 jésus, 71 p. avec grav. Paris impr. Neurdein frères; libr. Ve Saudinos-Ritouret.

Rom.

— **G. S.** Les Envois de Rome. (La Chronique des arts, 1896, No. 25, S. 233.)

— **Guj,** arch. Enr. Proposta per la sistemazione di piazza Colonna. Roma, tip. Terme Diocleziane di Giovanni Balbi, 1896. Fo. p. 7, con tavola.

— **Rolland.** Rome, ses églises, ses monuments, ses institutions. Lettres à un ami: par M. l'abbé R., chanoine honoraire de Tours. 12e édition. Grand in-8°, 367 p. avec gravures. Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils. 1895. [Bibliothèque des familles et des maisons d'éducation.]

— **Steinmann,** E. Ein Besuch in den vaticanischen Grotten. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 146, Beilage.)

Schweinfurt.

— **Hessdörfer,** Prof. A. Val. Geschichtliche Notizen über ein ehemaliges Siechenhaus zum hl. Nikolaus, sowie über das Spital, die Kirche und Pfarrei zum hl. Geist in Schweinfurt. Mit 6 Illustr. u. 1 Plane. gr. 8°. III, 62 S. Schweinfurt, (E. Stœr). M. 1.—.

St. Gallen.

— Kathedrale, Die, in St. Gallen. Photogr. Aufnahmen v. C. Umriker. 30 Blatt. gr. F°. (1. Abth. 10 Bl.) Zürich, M. Kreutzmann. In Mappe M. 32.—.

Venedig.

— Correspondance d'Italie. Remaniements au Palais de Doges, à Venise. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 165.)

Sammlungen.

Forrer, R. und H. **Fischer.** Adressbuch der Museen, Bibliotheken, Sammler u. Antiquare. Ein Handbuch für Sammler, Auctionatoren, Museums-Vorstände u. Händler. Mit e. illustr. Studie über elsässische Privatsammlungen und 12 Lichtdr.-Taf. gr. 8°. XXV, 380 S. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt in Komm. Geb. M. 15.—.

Frizzoni, Gustave. Correspondance de l'étranger Italie. Les échanges projetés entre les galeries royales de Parme et de Florence. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 432.)

Nouvelles des Musées étrangers. (La Chronique des arts, 1896, No. 25, S. 234.)

Amsterdam.

— Rijks-Museum, Het, te Amsterdam. Uitgegeven onder leiding van den architect der Rijks-museum gebouwen P. J. H. Cuypers, met tekst van Victor de Stuers. Afl. 1 en 2. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf. (1—12 m. 10 pltn.) gr. f°. per afl. f. 2.50.

— Wegwijzer, Beknopte, door het rijksmuseum te Amsterdam. Amsterdam, Uitgave van de naaml. vennootschap „Amsterdamsche Courant". (2 e 68.) post 8°. f. —.25.

Annecy.

— Catalogue descriptif du musée gallo-romain de la ville d'Annecy (marques de fabriques, estampilles, poinçons, graffiti, etc.); par Ch. Marteaux, professeur, vice-président de la Société florimontane, et Marc Le Roux, docteur ès sciences, conservateur du musée de la ville d'Annecy. In-8°, 131 pages avec fig. Annecy, imprimerie Abry.

Basel.

— **Valabrégue,** Antony. Le Musée de Bâle. Artistes allemands et artistes suisses. (Troisième article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 51.)

Bergamo.

— **Jacobsen,** Emil. Die Galerie Lochis zu Bergamo. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 249.)

Berlin.

— Bebauung, Zur, der Museumsinsel in Berlin. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 27, Sp. 425.)

— Berichte, Amtliche, aus den K. Kunstsammlungen. XVII, No. 3. 1. Juli 1896. [I. K. Museen.]

— **Galland,** Georg. Zur Feier der Berliner Akademie. (Die Kunst-Halle, I, No. 15, S. 225.)

— Hanfstaengl's Galerie-Publikationen. Die Königliche Gemälde-Galerie und die Gräflich Raczynski'sche Kunstsammlung zu Berlin. 8°. 47 S. mit 6 Taf. München, London, New-York, Franz Hanfstaengl, s. a. [1896.] 722 Nrn.

— Katalog der Freiherrl. v. Lipperheide'schen Sammlungen für Kostümwissenschaft. Mit Abbildgn. 3. Abth.: Büchersammlung. (In 3 Bdn. od. ca. 30 Lfgn.) 1. Bd. 1. Lfg. Lex.-8°. XVI, 48 S., Berlin, F. Lipperheide. M. 1.—.

Beynuhnen.

— **Hecht,** Gymn.-Oberlehrer Dr. Max. Führer durch Beynuhnen, e. Kunstschöpfung in Litauen. 2. Aufl. 12°. 58 S. Gumbinnen, (C. Sterzel). M. —.60.

Bologna.

— **Kristeller,** Paul. R. Galleria di Bologna: Raccolta d'incisioni. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 162.)

Brest.

— Catalogue des tableaux, dessins, gravures et sculptures exposés dans les galeries du musée de la ville de Brest, dressé par M. H. Hombron, conservateur du musée. 2e édition. In-16, 144 p. Brest, imp. Kaigre. 75 cent.

Brünn.

— Franzens-Museum, Das, in Brünn. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 159.)

— **Schram,** W. Das Franzens-Museum in Brünn. (Wiener Zeitung, 1896, No. 152.)

Brüssel.

— **G.** Musée ancien de Bruxelles. (La Fédération artistique, 1896, no. 41.)

Caen.

— Musée, Le, de Vire: sa création, ses collections, et en particulier ses objets d'art; par A^d G. In-8°, 12 p. Caen, imp. Valin. [Extrait du Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen (1896).]

Dresden.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. II: Thiere, Pflanzen, Landschaften, flach und plastisch. gr. 8°. IV, 48 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 1.50.

— **Woermann,** Dir. Dr. Karl. Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstichkabinet zu Dresden. Hrsg. u. besprochen. 1. Mappe. gr. F°. (25 Lichtdruck-Tafeln mit XII, 12 S. Text.) München, F. Hanfstaengl. M. 80.—.

Flensburg.

— **Mühlke,** C. Das Flensburger Kunstgewerbe-Museum. (Schluss.) (Centralblatt für Bibliothekswesen, 1896, No. 20, S. 217.)

Florenz.

— **Ferri,** Pas. Nerino. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduta dalla r. galleria degli Uffizî di Firenze, compilato ora per la prima volta. Fasc. 5. Roma, presso i principali Librai (Firenze-Roma, tip. fratelli Bencini), 1896. 8°. p. 321—400. [Ministero della pubblica istruzione: indici e cataloghi n° 12.]

— **Ridolfi,** Enrico. Le R R. Gallerie e il Museo Nazionale di Firenze. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 3.)

Forlì.

— **Calzini,** Egidio. La Galleria Matteucci-Guarini in Forlì. (Arte e Storia, 1896, No. 14, S. 107.)

Frankfurt a. M.

— **Ebrard,** Stadtbibliothekar Dr. Frdr. Clem. Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M. Im Auftrage der städt. Behörden aus Anlass der Vollendung des Erweiterungsbaues hrsg. Mit 19 Taf. u. 22 Textabbildgn. gr. 4°. VIII, 179 S. Frankfurt a. M., Gebr. Knauer. M. 20.—.

Gent.

— Catalogue de la bibliothèque de l'école de St.-Luc à Gand. Gand, A. Siffer. 8°. IV, 30 p. fr. —.75.

Genua.

— **Jacobsen,** Emil. Le gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. Roma, tip. del-Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. 45 p. [Estr. dall'Archivio storico dell' arte, serie II, anno II fasc 1—2.]

Göteborg.

— Museum, Göteborgs. En festskrift med anledning af Musei restaurerade byggnads invigning d. 20 juni 1896. 4⁰. 72 och 31 sid. Göteborg, Wettergren & Kerber. 4 Kr.

Hannover.

— **Neumeister,** Reg.-Baumstr. Alb. und Archit. Ernst **Häberle,** Proff. Deutsche Konkurrenzen. 5. Bd. (Jahrg.), 12. Heft: Provinzial-Museum in Hannover. 8⁰. 32 S. Mit Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1.25.

Kassel.

— **Ackermann,** Ob.-Realschul-Dir. i. P. Dr. Karl. Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des städtischen Bose-Museums zu Kassel. gr. 16⁰. 20 S. Kassel, Verl. d. Bose-Museums. M. —.30.

Köln.

— **Decker,** Anton. Die Hildebold'sche Manuscriptensammlung des Kölner Domes. (Festschrift, S. 215—251 m. 1 Taf.)

Kopenhagen.

— Kunstindustrie-Museum, Das dänische. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Leeuwarden.

— Museum, Het Friesch, van oudheden te Leeuwarden. Leeuwarden, R. van der Velde, firma C. Noë. Lz. 56 bl. 4⁰. fl. —.25.

Lille.

— **Pluchart,** H. La Vérité sur le désastre des musées de Lille; par H. P., ancien conservateur-adjoint des musées de Lille. Grand in-4⁰ à 2 col., 8 pages. Lille, imprimerie Massart.

London.

— **Eastlake,** Charles L. Pictures in the National Gallery London. With descriptive text written (unofficially) by Keeper Secr. Ch. L. E. (In 10 parts.) Part 1. F⁰. 10 Taf. in Photogravure m. Text S. 1—16. München, F. Hanfstaengl. M. 15.—.

— Nouvelles des Musées. British Museum. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 257.)

London.

— Science and Art. Science and Art Department of the Committee of Council on Education, South Kensington Museum: A Supplemental Descriptive Catalogue of Specimens of Lace Acquired for the South Kensington Museum between June, 1890, and June, 1895. By Alan S. Cole. 6 d.

— Supplementary Catalogue of the Additions to the National Gallery, made since the Publication of the 77th Edition of the British Schools Catalogues. Foreign Schools. 1 d.

Madrid.

— Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa Ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la industria y de las artes. Segunda edición, corregida y aumentada. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1896. 4⁰. 152 p. Relación de precios conforme á su último catálogo publicado. 32 p.

Mailand.

— **Carotti,** Giulio. R. Galleria di Brera in Milano. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 19.)

— **Guastalla,** E. Inaugurandosi il museo del risorgimento nella sua sede definitiva nel castello sforzesco, 24 giugno 1896 (Municipio di Milano: commissione del museo del risorgimento nazionale). Milano, stab. tip. ditta F. Manini-Wiget, 1896. 8⁰. p. 16.

— **Jacobsen,** Emil. Die neuesten Erwerbungen der Mailänder Galerien. Die Galerie der Brera. Die Galerie Poldi-Pezzoli. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 8, S. 183.)

— **St.** Neue Erwerbungen der Brera in Mailand. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 32, Sp. 547.)

Marburg.

— **Zedler,** Biblioth. Dr. Gfr. Geschichte der Universitätsbibliothek zu Marburg von 1527—1887. gr. 8⁰. XI, 166 S. m. 3 Taf. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. 4.50.

Marseille.

— **Ginoux,** Ch. Etablissement du Musée de Marseille. 1794. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 91.)

Meiningen.

— **Grobe.** Die Schätze der herzogl. öffentlichen Bibliothek in Meiningen. Programm des Realgymnas. zu Meiningen. 4°. 18 S. mit 1 Lichtbild u. 3 Lichtdrucktaf.

Modena.

— **Venturi,** Adolfo. R. Galleria e Medagliere Estense in Modena: Raccolta die placchette. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 168.)

Morlaix.

— Catalogue des tableaux, dessins, gravures, statues exposés au musée de la ville de Morlaix. In-8°, 84 p. Rennes, imp. Oberthür.

New-York.

— Catalogue of the Avery architectural library. A memorial libr. of architecture, archaeol., a. decorative art. (Bearb.: Charles Alexander Nelson; Vorr.: George H. Baker.) 4°. XII, 1139 S. m. 1. Taf. New-York, Libr. of Columbia Coll., 1895.

Nürnberg.

— Denkmale, Die kunst- u. kulturgeschichtlichen, des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Eine Sammlung von Orig.-Abbildgn. aus den verschiedenen Gebieten der Kultur. 6 Abthlgn. gr. F°. (90 photogr. Taf. m. Text am Fusse.) Nürnberg, J. A. Stein. In 4 Mappen M. 160.—.

— **Hampe,** Dr. Theodor. Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, im Auftrage des Direktoriums verfasst. Teil I: Gewebe und Wirkereien, Zeugdrucke. Mit Abbildungen. Nürnberg, Verlag des germanischen Museums, 1896. S. 1—24. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1896, No. 2.)

Paris.

— Catalogues, Les, du Louvre. (La Chronique des Arts, 1896, No. 20, S. 179.)

— **Champeaux,** A. de. Un nouveau musée au Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 509.)

— **Molinier,** Emile. Catalogue des ivoires du Musée national du Louvre (département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes); par E. M., conservateur du département. Petit in-8°, xv, 366 pages avec grav. Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz.

— Nouvelles des Musées. Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 256.)

Paris.

— **Tyskiewicz,** le comte Michel. Notes et Souvenirs d'un vieux collectionneur. In-8°, 11 p. Angers, imprim. Burdin. Paris, lib. Leroux.

Parma.

— **Frizzoni,** Gustave. Correspondance de l'étranger. Italie. Les échanges projetés entre les galeries royales de Parme et de Florence. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 432.)

Pisa.

— **Supino,** J. Benvenuto. Musei Civici: 1. Museo civico di Pisa. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 171.)

Prato.

— **Kristeller,** Paul. Musei Civici: 2. Museo civico di Prato. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 184.)

Reichenberg.

— Keramische und Glassammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums (in Reichenberg). [Centralblatt für Glasind. und Keramik, 373; n. d. Jahresber. des Curat. des Nordböhm. Gew.-Museums.]

Roanne.

Catalogue des objets composant le musée municipal de Roanne, rédigé par M. J. Déchelette, conservateur du musée. 16°. 176 p. Roanne, imp. Souchier. fr. 1.—.

Rom.

— **Fleres,** Ugo. La Galleria Nazionale di Roma. 3. Disegni. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 144.)

— **Kristeller,** Paul. La Galleria Nazionale di Roma. 2. Stampe. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 139.)

— **Venturi,** Adolfo. La Galleria Nazionale die Roma. 1. Quadri e statue. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 75.)

— **Windham,** R. C. Public museums of Rome: Borghese, Capitol, Lateran Papa Giulio, Terme, Vatican; appendix of the studios of the principal artists in Rome, fabric of tapestries, etc.: complete catalogue. Rome, printed at The Romen World press. 16°. p. 119, XVI. L. 1.—.

Saint-Omer.

— **Dimier,** L. Au Musée de Saint-Omer. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 257.)

S. Severino.

— **Aleandri,** Vittorio Emanuele. Gli oggetti d'arte esistenti nella Civica Pinacoteca di S. Severino Marche. (Arte e Storia, 1896, No. 13, S. 99.)

Stralsund.

— **Baier,** Rudolf. Zur Eröffnung des Provinzialmuseums in Stralsund. (Der Sammler, XVIII, No. 13, S. 193.)

Stuttgart.

— Einweihung, Die, des neuen Landes-Gewerbemuseums. (Gewerbebl. a. Württemberg, 1896, 24.)

— Landes-Gewerbemuseum, Das K. württembergische, in Stuttgart. Festschrift zur Einweihung des neuen Museumsgebäudes. gr. 4°. VII, 126 S. m. 10 Taf. Stuttgart, (H. Lindemann). M. 5.—.

— Landes-Gewerbemuseum, Das neue, in Stuttgart. (Gewerbebl. aus Württemberg, 1896, 22, 23.)

— Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 174.)

— **Mrd.** Das neue Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. (Bad. Gewerbe-Ztg., 1896, 24.)

Venedig.

— **Cantalamessa,** G. R. R. Gallerie di Venezia. I. Le Pitture. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 27.)

— **Venturi,** Adolfo. R. R. Gallerie di Venezia. 2. La raccolta di disegni. (Le gallerie nationali italiane, II, S. 44.)

— — Museo del Palazzo Ducale in Venezia. 1. Raccolta mediœvale e del Rinascimento. (Le gallerie nationali italiane, II, S. 47.)

Versailles.

— Guide illustré du Musée national de Versailles. Abrégé de l'histoire du château; Description des appartements, salles et galeries; Indication des principaux tableaux et objets d'art. In-16, 74 p. avec grav. Versailles, imp. Cerf et Ce; M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun.

Wien.

— **Bode,** Dr. Wilh. Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien. Text v. B. Imp.-4°. III, 138 S. m. Abbildgn. u. 37 Taf. in Photograv., Holzschn. u. Radierg. Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. M. 60.—.

Ausstellungen. Versammlungen.

Arras.

— Catalogue de l'exposition rétrospective des arts et monuments du Pas-de-Calais (Arras, 20 mai-21 juin 1896); per Henri Loriquet, secrétaire de la Commission des monuments historiques. In-16, XXXII, 341 pages. Arras, Imprimerie moderne.

Berlin.

— **A. R.** In Schulte's Kunstausstellung in Berlin. [Sammlung Adolf Thiem.] (Kunstchr., N. F., VII, No. 25, Sp. 404.)

— **Grimm,** Herman. Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. (Deutsche Rundschau, XXII, 8. Heft.)

Budapest.

— **Berger,** R. Die Kunst auf der Millenniums-Ausstellung in Budapest. (Allgem. Kunstchronik, 1896, 11.)

— Kongress, Kunsthistorischer, in Budapest 1896. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 31, Sp. 489.)

— **Nyari,** Dr. Alexander. Von der Millenniums-Ausstellung in Budapest. (Kunstchr., N. F., VII, No. 25, Sp. 400.)

Genf.

— **Angst,** H. Die „Alte Kunst" an der schweizerischen Landesausstellung in Genf. (Neue Zürcher-Zeitung vom 13.—14. Mai 1896, Beilage.)

Genua.

— Congresso, VIII, degli ingegneri ed architetti italiani ed esposizione di disegni di architettura ed ingegneria, Genova, settembre MDCCCXCVI. Genova, tip. dell' istituto Sordomuti, 1896. 8°. p. 20.

Hamburg.

— Gedächtnissausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza. 8°. 46 S. m. 5 Taf. Kunsthalle zu Hamburg, Sept.—Octob. 1896.

Limousin.

— **Travers,** Émile. Cinquantenaire de la Société archéologique et historique du Limousin. (Bulletin monumental, 1895, S. 445.)

London.

— **Beckerath,** A. von. Die Ausstellung spanischer Kunst in der New Gallery. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 232.)

London.

— **Beckerath,** A. von. Die 27. Winterausstellung der Londoner Royal Academy. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 229.)

— **Foster,** J. E. and **Atkinson,** T. D. An Illustrated Catalogue of the Loan Collection of Plate Exhibited in the Fitzwilliam Museum, May, 1895. Imp. 8vo, pp. 148. G. Bell and Sons. 21/.

Wien.

— **Beyer,** Prof. Oskar. Von der Wiener-Congress-Ausstellung. IV. Das Möbel (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 119.)

— **Folnesics,** Jos. Von der Wiener-Congress-Ausstellung. III. Porzellan und Glas. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 89 und 110.)

— **Hevesi,** L. Die Wiener Congress-Ausstellung. (Die Gartenlaube, 1896, 22.)

— **L.,** C. v. Die Wiener Kongress-Ausstellung. II. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 32, Sp. 529.)

— **Leisching,** Jul. Die Wiener Congress-Ausstellung. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums, 1896, 11—12.)

— **Macht,** Prof. Hans. Von der Wiener-Congress-Ausstellung. II. Arbeiten aus Edelmetall. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 81.)

— **Minkus,** Fr. Innen-Decoration auf der Wiener Congress-Ausstellung. (Zeitschrift für Innendecor., 1896, April.)

— **V.,** v. Von der Wiener Congress-Ausstellung. (Allgemeine Zeitung, 1896, 136.)

Versteigerungen.

Ueber die rechtzeitige Einholung der staatlichen Genehmigung zur Beseitigung, Veränderung und Veräusserung von Baudenkmälern und beweglichen Kunstgegenständen [Rundschreiben des Cultusministers von Preussen an die Regierungspräsidenten.] (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 27, S. 303.)

Berlin.

— Aquarelle und Handzeichnungen alter Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts, sowie von Künstlern unserer Zeit, meist aus dem Besitze eines süddeutschen Kunstfreundes. Versteigerung den 8. Juni durch Amsler & Ruthardt, Berlin. (Auction LIII.) 8°. 760 Nrn.

Berlin.

— **Fr.** Versteigerung der Gemäldesammlung Alexis Schönlank zu Berlin. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 241.)

— Kunst-Auction LIII von Amsler & Ruthardt. — Katalog einer Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen berühmter alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts sowie von hervorragenden Künstlern unserer Zeit, meist aus dem Nachlasse eines süddeutschen Kunstfreundes. Versteigerung zu Berlin den 1. Juni (1896). 760 Nrn.

— Kupferstich-Auction LIV von Amsler & Ruthardt. — Katalog sehr werthvoller Kupferstiche, Holzschnitte und Schabkunstblätter alter Meister des XVI.—XVIII. Jahrhunderts aus dem Nachlasse des zu Braunschweig verstorbenen Herrn Rechtsanwalt W. Hollandt. Versteigerung zu Berlin den 27. October. 8°. 1864 Nrn.

— Sammlung des Herrn Adolph Thiem, Möbel der italienischen Hoch-Renaissance, der deutschen und niederländischen Renaissance etc. bis zum Rococo, deutsche Holzskulpturen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts . . . Oeffentliche Versteigerung den 13. u. 14. Oktober 1896 in Rudoph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Berlin. 4°. 199 Nrn.

— Versteigerung der Galerie Schönlank. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 26, Sp. 421.)

Brüssel.

— Versteigerung der Sammlung du Bus de Gisignies. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 323.)

Frankfurt a. M.

— Verzeichniss der Gemälde und Kunstgegenstände. Sammlungen G. Ragozino-Neapel, Sr. Excellenz des General K. in B., etc. Versteigerung den 24. u. 25. September 1896 in Frankfurt a. M. durch Rupolf Bangel. (420. Katalog.) 8°. 629 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Dr. Casimir Wurster, Strassburg i. E. Gemälde von Meistern der deutschen, niederländischen, vlämischen, französischen etc. Schulen XVI. bis XIX. Jahrhunderts, Handzeichnungen, Aquarelle, gerahmte Kupferstiche. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 15.—17. Juni 1896 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von Wilh. Hassel, 1896. 460 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen aus dem Nachlasse der Herren Verlagsbuchhändler H. Haendcke, Radebeul-Dresden, Rentner Jacob Hertling, Kalk etc. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 5.—7. October 1896 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 4°. 616 Nrn.

— Katalog der Kunstsammlungen aus dem Nachlasse des Herrn Hugo Freiherr von Donop zu Weimar sowie des vollständigen Lagerbestandes der eingegangenen Kunsthandlung W. J. Mercken zu Aachen. Kunsttöpfereien, ... Glas, Arbeiten in Elfenbein und Email ... in Metall, Münzen, Textil-Arbeiten, Waffen, Miniaturen, Arbeiten in Holz. Versteigerung zu Köln den 8. bis 13. Juni 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 2025 Nrn.

— Katalog der Sammlungen von Kupferstichen ... aus den Nachlässen der Herren Verlagsbuchhändler H. Haendcke in Radebeul-Dresden, Rentner Jakob Hertling in Kalk, etc. Versteigerung zu Köln den 8.—17. October 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 8°. 3680 Nrn.

Kopenhagen.

— **Been,** Ch. A. Die Versteigerung der Sammlung Simonsen. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 2.)

Lausanne.

— Catalogue des objets d'art et d'antiquité dépendant de la succession Eugène Baud et dont la vente aura lieu à Lausanne sous la direction de M^r. le Chev. G. Sangiorgi de Rome. 8°. 1520 Nrn.

London.

— Catalogue of the collection of drawings by Old Masters of the Earl of Warwick. Will be Sold by Auction by Christie, Manson & Woods, May 20, 1896. 8°. 454 Nrn.

— **C. H. d. G.** Versteigerung der Sammlung Arthur Seymour Esq. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 321.)

— — Versteigerung der Sammlung Warwick: Handzeichnungen alter Meister, in London. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 317.)

Madrid.

— Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua casa ducal de Osuna. 8°. 125 p. Madrid, Est. tip. de la vidua é hijos de M. Tello, 1896. — Dasselbe: 2ª edición, corregida y aumentada. Madrid, 1896. 8°. 152 p.

— Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la casa ducal de Osuna. Relación de precios, conforme á su último catálogo publicado. 8°. 32 p. Madrid, Est. tip. de la vidua é hijos de M. Tello, 1896.

— Vente d'Ossuna à Madrid. (La Chronique des arts, 1896, No. 22, S. 202.)

München.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen, auch einer Anzahl Antiquitäten, Waffen etc., aus dem Nachlasse des Herrn Eduard Nowack, Kanzleirath a. D., Karlsruhe ... Versteigerung zu München den 7. Oktober unter Leitung des Herrn Carl Maurer. München, Buchdruckerei von Knorr & Hirth, 1896. 500 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlung Walter Neapel. Oelgemälde aus dem 15.—18. Jahrhundert. Ausgestellt im kleinen Kaim-Saal, München, Mai 1896. [Versteigert durch Hugo Helbing am 8. Juni.] 4°. Druck der Bruckmann'schen Buch- u. Kunstdruckerei, München. 182 Nrn.

— Kunst und Kunstgewerbe der Sammlung Kuppelmayr. Versteigerung zu München den 24. bis 26. Septbr. 1896 unter der Leitung von H. Lempertz' Söhne, in Firma J. M. Heberle, Köln a. Rh., und unter Mitwirkung der Herren A. Riegner, k. Hof-Buch- und Kunsthändler und Hugo Helbing, Kunstantiquariat in München. München, Druck von Knorr & Hirth, 1896. 4°. 1040 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn G. J. Manz in Regensburg, welche am 18. Mai unter Leitung des Kunstexperten Carl Maurer in München versteigert wird. 8°. München, Druck von Knorr & Hirth, 1896. 2234 Nrn.

Paris.

— Catalogue de dessins et tableaux provenant de la collection de feu M. Hippolyte Destailleur. Dessins d'architecture et de décoration, vues de Paris et des environs, dessins de différents genres. In-8°, VIII, 159 pages et planches. Lille, imprimerie Danel. Paris, librairie Damascène Morgand.

Paris.

— Catalogue des anciennes faïences françaises et étrangères, anciennes porcelaines, etc., composant la collection de M. Ploquin, dont la vente a eu lieu les 29 et 30 mai 1896. In-8°, 66 pages. et grav. Paris, impr. Moreau et Ce; M. Caillot. 291 numéros.

— Catalogue des objets d'art et de curiosité orientaux et européens, des tableaux anciens et modernes, composant la précieuse collection de M. Camille Rogier, dont la vente a eu lieu les 26, 27, 28 mai 1896. In-8°, 73 p. et grav. Paris, impr. Moreau et Ce; MM. Feral et Mannheim père et fils.

— Catalogue des objets d'art et de riche ameublement, le tout dépendant de l'importante collection de M. D... de G..., dont la vente a eu lieu les 1er, 2, 3, 4 juin 1896, galerie Georges Petit. Grand in-4°, 57 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; Mannheim père et fils.

— Catalogue des tableaux anciens et modernes, dessins anciens et aquarelles modernes, beau manuscrit, le tout dépendant de l'importante collection de M. D... de G..., dont la vente a eu lieu, galerie Georges Petit, le 8 juin 1896. Grand in-4°, 59 p. et grav. Paris, imprimerie Moreau et Ce; Mannheim père et fils; G. Petit.

— Catalogue des tableaux, pastels, dessins, miniatures, sculptures, objets d'art, de la Galerie de Arsène Houssaye... Vente... à Paris, Hôtel Drouot, ... 22 mai 1896... 8°. 240 Nrn.

— Catalogue d'un riche mobilier, tableaux modernes, miniatures, bijoux, sculptures en marbre, beaux bronzes d'ameublement, belles tapisseries des Gobelins, le tout appartenant à M. Ch. L..., dont la vente aura lieu du 15 au 20 juin. Grand in-8°, 79 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; MM. Mannheim père et fils. 655 numéros.

— Collection de M. D. de G...: Vente faite du 1er au 8 juin, galerie G. Petit. (La Chronique des Arts, 1896, No. 23, S. 213; No. 24, S. 226.)

— Galerie Arsène Houssaye. (La Chronique des Arts, 1896, No. 22, S. 202.)

— Notice sur une collection unique de volumes imprimés par les Elzevier et divers typographes hollandais du XVIIe siècle en vente chez D. Morgand, libraire à Paris. In-8°, 23 p. Lille, impr. Danel. Paris, lib. Morgand.

— Notice sur un très beau salon décoré par N. Lancret, dont la vente a eu lieu le 27 mai 1896. In-4°, 20 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; M. E. Feral.

Venedig.

— Incunables (livres imprimés du XV siècle) en vente à la libraire ancienne Leo S. Olschki en Venise. Venise, Leo S. Olschki edit. (stab. tip. fratelli Visentini), 1896. 8°. p. 120.

Wien.

— Auction Artaria. (Mittheilungen der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst, 1896, No. 3, S. 13.)

— Kunst-Auction, LXXIX., von A. Einsle in Wien. Oelgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen alter und moderner Meister. Versteigerung den 27. April 1896. kl. qu.-f°. Wien, 1896. 730 Nrn.

— Kunst-Action von S. Kende in Wien. Katalog der Austriaca-Porträtsammlung aus dem Nachlasse des Hrn. Dr. Cajetan Freiherrn v. Felder... Versteigerung den 19. October 1896. Wien, Verlag von S. Kende, 1896. 8°. 2707 Nrn.

— **Lehrs,** Max. Versteigerung der Kupferstichsammlung Artaria. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 324.)

— **Th. v. Fr.** Versteigerung der Gemäldesammlung Carl Gross in Wien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 234.)

Nekrologe.

Barbet de Jouy, H. (La Chronique des Arts, 1896, No. 22, S. 203.)

Courajod, Louis. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 346. — Alfredo Melani: Arte e Storia, 1896, No. 14, S. 111. — La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 228.)

Goncourt, Edmond de. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 31, Sp. 508. — La Chronique des arts, 1896, No. 26, S. 251.)

Henke, Prof. Dr. Wilhelm von. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 27, Sp. 434.)

Middleton, John Henry. (La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 228.)

Montaiglon, Anatole de. (Jules Guiffrey: Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 1.)

Rossi, Giovanni Battista de. (Juan Facundo Riaño: Boletín de la Real Academia de la historia, t. XXIX, Julio-Septembre 1896, S. 237.)

Stockbauer, Dr. Jakob, Custos am Bayerischen Gewerbe-Museum in Nürnberg. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 107.)

Ulmann, Hermann. (Max J. Friedländer: Sitzungsbericht VI, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. — Henry Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XIX, S. 247. — Kunstchronik, N. F., VII, No. 25, Sp. 404.)

Besprechungen.

Adamy, Rudolf. Architektonik auf historischer u. ästhetischer Grundlage. III. Bd. Darmstadt, 1896. (β.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1047.)

Beaumont, Alvin. Une œuvre de P. P. Rubens. Paris, 1896. (H. J.: Revue de Champagne et de Brie, 1896, S. 296.)

Beissel, Stephan. Der heilige Bernward. Hildesheim, 1895. (R. Doebner: Mitteilungen aus der historischen Litteratur, 1896, S. 280.)

Beltrami, Luca. Ambrogio Fossano. Milano 1895. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 6.)

— La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano. 2ª ed. Milano, 1896. (H—e.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 154. — Nuova Rivista Misena, IX, S. 63.)

— Terza relazione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 149.)

Berenson, Bernhard. The Florentine painters of the Renaissance. London, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 20, Sp. 750.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. London, 1896. (H. C.: La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 225. — W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 303. — G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno II, fasc. 3, S. 239. — J. P. Richter: Kunstchronik, N. F., VII, No. 29, Sp. 465.)

Boetticher, Adolf. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Heft V. Königsberg, 1895. (β.: Literar. Centralblatt. 1896, No. 26, Sp. 950.)

— Friedrich von. Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. I. Dresden, 1891—95. (Th. v. Frimmel: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 464.)

Bouvier, M. P. L. Handbuch der Oelmalerei. 7. Aufl. bearb. von Ad. Ehrhardt. Braunschweig, 1895. (W. O. Noltsch: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 305.)

Broecker, M. v. Kunstgeschichte im Grundriss. (Steinweg: Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen, L, 7—8.)

Broussolle, J. C. Pèlerinages ombriens. Paris, 1896. (Giulio Urbini: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno II, fasc. 3, S. 238. — Henri Chabeuf: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 324.)

Buchkremer, Joseph. Die Architekten Joh. Jos. Couven und Jac. Couven. Aachen, 1896. (β: Literar. Centralblatt. 1896, Sp. 1239.)

Carstanjen, Dr. Friedrich. Entwickelungsfactoren der niederländischen Frührenaissance. (Sep.-Abdr.) Leipzig, 1896. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 24, Sp. 883.)

Cavallucci, C. J. Manuale di Storia dell' arte. V. II. Arte medioevale. Firenze, 1896. (A. Melani: Arte e Storia, 1896, No. 16, S. 126.)

Chabeuf, Henri. Dijon. Monuments et Souvenirs. Dijon, 1894. (Gaston Schéfer: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 526.)

Claretta, G. Il pittore Zuccaro. (C. Manfroni: La Cultura, N. S., XV, 5.)

Claudin, A. Les enlumineurs, les relieurs, les libraires et les imprimeurs de Toulouse. (B. P.: La Chronique des Arts, 1896, No. 19, S. 174.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Bd. Düsseldorf, 1895. (β: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1159.)

Cornelius, Karl. Jacopo della Quercia. Halle, 1896. (G. Carotti: Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 5.— H. Grimm: Deutsches Wochenblatt, 1896, IX, No. 20. — Heinrich Alfred Schmid: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 32, Sp. 1012.)

Dehio, G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Strassburg, 1895. (Hans Auer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 188.)

Deininger, Johann W. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien. (H—e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 101.)

Dernjač, Joseph. Die englichen Caricaturisten. Wien, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 276.)

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Bruxelles, 1896. (H. H.: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XIX, S. 306.)

Eastlake, Charles L. Pictures in the National Gallery. London. (La chronique des arts, 1896, No. 24, S. 226.)

Ebner, Adalbert. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Freiburg, 1896. (St. Beissel: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 127.)

Effenberger, P. Das Pflanzenzeichnen. 1. Heft. Bayreuth, 1895. (Literar. Centralblatt, 1896, No. 27, Sp. 983.)

Flottwell, E. v. Magdeburgs Bau- und Kunstdenkmäler. Serie II. Photographische Aufnahmen. Berlin. (Fs.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 134.)

France, La, artistique et monumentale. T. V—VI. Paris. (F. de Mély: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 134.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Düsseldorf, 1896. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 228. — Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 216.)

Frimmel Theodor v. Kleine Galeriestudien. N. F., 2. Lfg. Wien, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1078.)

— Kleine Galeriestudien. N. F., 3. u. 4. Lief. Leipzig, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 497.)

— Gemalte Galerien. 2. Aufl. Berlin, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 497.)

Geffroy, A. La colonne d'Arcadius à Constantinople. Paris, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 151.)

Geiges, Fritz. Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Freiburg, 1896. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 192.)

Goblet d'Alviella. The migration of Symbols. Westminster, 1894. (Heinrich Lewy: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 25, Sp. 774.)

Goldfriedrich, J. Kant's Aesthetik. (Kühnemann: Kantstudien, I, 1.)

Goldschmidt, Adolph. Der Albani-Psalter. Berlin, 1895. (Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 204.)

Graul, R. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. (Heidenhain: N. phil. Rdsch., 1896, No. 9.)

Grisar, H. Una scuola classica di marmorarii mediœvali. Roma, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 288.)

Gruyer, F. A. La peinture au château de Chantilly. Écoles étrangères. Paris, 1896. (D.: Messager des sciences historiques, 1896, S. 81. — Gaston Schéfer: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 525.)

Gsaller, Rupert. Der Kirchenbau. 2. Aufl. Wien, 1895. (Joh. Zahlfleisch: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 403.)

Guillaume, Eugène. Essai sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts. Paris, 1896. (André Baudrillart: Bulletin critique, 1896, S. 336.)

Guleke, Reinhold. Alt-Livland. I. Abth. Lfg. 1—4. Leipzig, 1896. (β.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1015. — Steinbrecht: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 19, S. 212.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 17. Heft. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 95.)

Halm, Philipp M. Die Künstlerfamilie der Asam. München, 1896. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 64.)

Havard, Henry. Histoire de l'orfèvrerie française. Paris, 1896. (Fs.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 101.)

Herbet, F. Les graveurs de l'école de Fontainebleau: I. Catalogue de l'œuvre de L. D. Fontainebleau, 1896. (A. M.: La Chronique des arts, 1896, No. 28, S. 271.)

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses. (Laschitzer: Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XVII, 2.)

Index of Artists, represented in the departement of prints and drawings in the British Museum. V. II: French School. London, 1896. (La Chronique des Arts, 1896, No. 20, S. 183.)

Katalog der Gemälde-Gallerie Alexis Schönlank zu Berlin. Köln, 1896. (r. b.: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 277.)

Kraus, Franz Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. Bd. 1. Freiburg, 1896. (P. Weber: Allgem. Zeitg., München, 1896, Beilage No. 127. — P. Keppler: Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 93.)

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. Lief. 1—8. Einsiedeln u. Waldshut, 1891—95. (H. St.: Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1896, No. 2.)

Kumm, Karl. Entwurf einer empirischen Aesthetik der bildenden Künste. Berlin, 1895. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 27, Sp. 982.)

Lafenestre, Georges et Eugène **Richtenberger.** La peinture en Europe. La Belgique. Paris, 1895. (D.: Messager des sciences historiques, 1896, S. 82.)

Laven, Hermann. Der Trierer Dom. Münster, 1894. (C. Drexler: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 307.)

Lee, Vernon. Renaissance fancies and studies. London, 1895. (Carl Neumann: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 27, Sp. 856.)

Lehrs, Max. Der Meister W—. Dresden, 1895. (H. H.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 170.)

Lochner von Hüttenbach, Oscar. Die Jesuitenkirche zu Dillingen. Stuttgart, 1895. (C. Drexler: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 338.)

Luthmer, F. Werkbuch des Dekorateurs. Stuttgart. (F. S.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 31, Sp. 507.)

Magnus-Petersen, J. Beskrivelse og afbildninger af kalkmalerier i danske kirker. Kjöbenhavn, 1895. (Paul Weber: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 212.)

Maillard, Firmin. Les Passionnés du livre. Paris, 1896. (Georges Vicaire: Bulletin du bibliophile, 1896, S. 275.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco. Bologna, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 199.)

Marchal, Edmond, le Chevalier. La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895. (P. Weber: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 295. — Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 232.)

Merkel, Carlo. Il castello di Quart, nella valle d'Aosta. Roma, 1895. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 145.)

Mazerolle, F. Les Blaru. Paris, 1895. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 148.)

Michel, Émile. Études sur l'histoire de l'art. Paris, 1895. (A. R.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 175.)

Modern, Heinrich. Der Mömpelgarter Altar des Hans Leonhard Schaeufelein. Wien, 1896. (U. Thieme: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 219.)

Molmenti, P. Le acqueforti dei Tiepolo. Venezia. (F.: Arte e Storia, 1896, No. 12, S. 94.)

Mourier, J. L'art au Caucase. Paris, 1896. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 148.)

Müntz, Eug. Histoire de l'art pendant la Renaissance. (L. v. Fabriczy: Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 133.)

— Les collections d'antiques formées par les Médicis. Paris, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico italiano, serie V, t. XVII, S. 428.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre. Frankfurt a. M., 1895. (C. Drexler: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 403.)

Neuwirth, Joseph. Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1895. (Horčička: Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XVII, 2. — Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1896, No. 2.)

Nève, J. Quelques remarques à propos des monuments d'art ancien. Bruxelles, 1896. (L. Cloquet: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 148.)

Nielsen, Chr. v. Albrecht Dürer og hans forhold til perspektiven. Copenhague, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 167.)

Oechelhäuser, A. von. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. 2. Th. Heidelberg, 1895. (A. Schnütgen: Westdeutsche Zeitschrift, Jahrg. XV, Heft 2, S. 207.)

Oettingen, W. von. Daniel Chodowiecki. Berlin, 1895. (H. Kiewning: Zeitschrift der Histor. Gesellschaft f. die Prov. Posen, XI, S. 188.)

Paukert, Franz. Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gothik in Tirol. Leipzig, 1895. (H—e.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 168.)

Peine, Selmar. St. Barbara. Leipzig, 1896. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1016.)

Phillips, Claude. The Picture Gallery of Charles Ier. London, 1896. (H. C.: La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 225.)

Piper, Otto. Burgenkunde. München, 1895. (A. v. Oechelhaeuser: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 195. — H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutsch. Zeitschrift, 1896, No. 5, Sp. 92.)

Piscicelli Taeggi, Od. Pitture cristiane del IX secolo esistenti nella critta della Badia di S. Vincenzo alle fonti del Volturno. Montecassino, 1896. (A. R.: La chronique des arts, 1896, No. 28, S. 271.)

Prost, Bernard. Le trésor de l'abbaye St.-Bénigne de Dijon. Dijon. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 323.)

Ravaisson, Felix. Un œuvre de Pisanello. Paris, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1159.)

Reichhold, Karl. Kunst und Zeichnen an den Mittelschulen. Berlin, 1894—96. (A. R. Hein: Oester. Litteraturblatt, 1896, Sp. 369. — Literar. Centralblatt, 1896, No. 27, Sp. 983.)

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio. London, 1896. (L. P.: Archivio storico dell' arte, 1896, S. 316.)

Rivoli, Duc de. Les Missels imprimés à Venise. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 167.)

Robillard de Beaurepaire, Eugène de. Caen illustré. Caen, 1896. (Jules Helbig: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 292.)

Sant' Ambrogio, Diego. Il trittico in denti d'ippopotamo e le due arche o cofani della Certosa di Pavia. Milano, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 202.)

— L'altare di Carpiano. Milano, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, IX, S. 292.)

Sauer, Bruno und Karl **Ebel.** Die Cistercienser-Abtei Arnsburg. Giessen, 1895. (Prof. Dr. W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 499.)

Schlumberger, G. Mélanges d'archéologie byzantine. Série I. Paris, 1895. (F. de M.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 134.)

Schmarsow, August. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig, 1894. (Illert: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 369 u. 377.)

Schmid, Hans Sebast. Kunst-Stil-Unterscheidung. München, 1896. (V.: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 96.)

Schönbrunner, Josef und Josef **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. Lfg. 1—9. Wien. (Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1896, No. 3, S. 15. — Franz Rieffel, Frankfurter Zeitung, 1896, No. 265, 23. Sept.)

Schultze, Victor. Archäologie der altchristlichen Kunst. München, 1895. (W. C. F. Anderson: The Classical Review, V. X, 1896, No. 4, S. 220.)

Schwenke, Paul. Hans Weinreich. Königsberg, 1896. (Wetzel: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 7.)

Sello, Georg. Das Cisterzienserkloster Hude bei Oldenburg. Oldenburg, 1895. (Literar. Centralblatt, 1896, No. 26, Sp. 936.)

Singer, Hans Wolfgang. Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Frankfurt a. M. 1896. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 264. — R—r.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 103. — Max Lehrs: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 309.)

Someren, J. F. v. Beschrijvende Catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders. Amsterdam, 1888—92. (Corn. Hofstede de Groot: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 307.)

Soullié, Georges Louis. Les Ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle (1800—1895). Paris, 1896. (G. V.: Bulletin du bibliophile, 1896, S. 277.)

Stiassny, Robert. Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens. Wien, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 431. — G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2^a^, anno 2, fasc. 1—2, S. 148. — H. Weizsäcker: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 24, Sp. 759. — Paul Clemen: Zeitschrift für christl. Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 191.)

Stoedtner, Franz. Hans Holbein der Aeltere. Theil I. (Heinrich Alfred Schmid: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 269.)

Strompen, Karl. Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck. Innsbruck, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 338.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I. Heft 1. Helsingfors, 1895. (Steph. Beissel: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahr., Heft 6, Sp. 191.)

Venturi, Adolfo. Tesori d'arte inediti di Roma. Roma 1896. (E. Steinmann: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 297.)

Volbehr, Theod. Goethe und die bildende Kunst. (Schumann: Kunstwart, IX, 17.— Hamburg. Correspond. Lit. Beil., 1896, No. 9. — Nagele: Zeitschrift f. d. Realschulwesen, XXI, 7.)

Vöge, Wilhelm. Raffael und Donatello. Strassburg, 1896. (Artur Weese: Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 116.)

Walchegger, Johann. Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Brixen, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 189.)

Wanckel, Otto und Cornelius **Gurlitt.** Die Albrechtsburg zu Meissen. Dresden, 1895. (A. v. Oechelhäuser: Neues Archiv für Sächs. Geschichte, XVII, 1896, S. 227.)

Weber, Paul. Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt, 1896. (J. v. Schlosser: Beilage zur Allgem. Ztg., 1896, No. 167. — Keppler: Archiv für christl. Kunst, 1896, No. 8.)

— Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (J. H.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 139. — F. Schneider: Ebda. — Koetschau: Zeitschrift für Culturgeschichte, N. F., III, 4—5.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. Freiburg i. B., 1895. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 22, Sp. 812.)

Wintterlin, A. Württembergische Künstler in Lebensbildern. Stuttgart, 1895. (L.: Messager des sciences historiques, 1896, S. 39.)

Wolff, Karl, und Rudolf **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Liefg. 1. Frankfurt a. M., 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 63. — H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, 1896, XV, No. 4, Sp. 70.)

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters. Bielefeld, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 23, Sp. 848. — d.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 20A, S. 224.)

Verlag von W. SPEMANN in Berlin

Publikationen

der Königl. Museen zu Berlin

Handbücher der Königl. Museen zu Berlin

Herausgegeben von der

Generalverwaltung der Königlichen Museen

Gr. 8°. Mit Abbildungen.

Band I: **W. Bode,** Die italienische Plastik. 2. Auflage. 1893. 188 Seiten. Mit 86 Textabbildungen . . . . . geh. M. 1.25, geb. M. 1.50

Band II (Kunstgewerbe-Museum): **J. Lessing,** Gold und Silber. 1892. VI und 150 Seiten. Mit 101 Textabbildungen. geh. M. 1.25, geb. M. 1.50

Band III: **Fr. Lippmann,** Der Kupferstich. 2. Auflage. 1896. IV und 244 Seiten. Mit 131 Textabbildungen . geh. M. 2.50, geb. M. 3

Band IV (Museum für Völkerkunde): **A. Grünwedel,** Buddhistische Kunst in Indien. 1893. VIII und 178 Seiten. Mit 76 Textabbildungen geh. M. 1.25, geb. M. 1.50

Band V (Kunstgewerbe-Museum): **O. von Falke,** Majolika. 1896. IV und 200 Seiten. Mit 79 Textabbildungen . . geh. M. 2, geb. M. 2.50

A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium. 1896. XIII u. 391 S. Mit 129 Textbildern und 71 Lichtdrucktafeln. 4° . . . . . geh. M. 35

Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon. I. Gigantomachie. Mit Abbildungen. 1895. IV und 40 Seiten. Mit 4 Tafeln. Lex.-8° geh. M. 1

W. Bode und **H. v. Tschudi,** Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. 1888. VI u. 263 S. Mit 68 Lichtdrucktafeln und 70 Textillustrationen. gr. 4° . . . . . geh. M. 20, karton. M. 22

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen

INHALT.

Seite

Hans Sebald Beham in seiner Entwickelung als Kupferstecher. Von *Gustav Pauli* 333

Ein Nachtrag zu den Copien des Dürer'schen Rosenkranzfestes. *Joseph Neuwirth* 346

Die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe zu München. Architekt *Franz Jacob Schmitt*-München 349

Litteraturbericht.

Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli, pubblicate da Girolamo Mancini. *C. v. F.* 353

L'art arabe par Al. Gayet. *Max Herz*, Architect 358

Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Von Dr. theol. Adalbert Ebner, Domvicar und Professor am bischöflichen Lyceum in Eichstätt. Mit einem Titelbilde und 30 Abbildungen im Texte. *Paul Weber* 365

Hermann Dollmayr, Rafael's Werkstätte. *Artur Weese* 368

Wolfgang von Oettingen, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert. *Ludwig Kaemmerer* 374

Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandt's, zugleich eine Anleitung zu deren Studium. *Corn. Hofstede de Groot* 376

Werner Weisbach, Der Meister der Bergmann'schen Officin und Albrecht Dürer's Beziehungen zur Basler Buchillustration. *Friedländer* . . . 383

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Oberhessen. Kreis Friedberg, von Dr. Rudolf Adamy. *Heinrich Weizsäcker* . . 389

Mittheilungen über neue Forschungen.

Arbeiten Fra Mattia's della Robbia in den Marken. *C. v. F.* 393

Das Todesdatum Spagnoletto's. *C. v. F.* 395

Nekrolog.

Louis Courajod, Conservator am Louvre †. *W. Bode* 396

Erwiderungen.

Hans Schäufelein und der Meister von Messkirch. *Heinrich Modern* . 401

Noch einmal das Proportionsgesetz in der Baukunst. *Hans Auer* . . . 410

Bibliographie. Von *F. Laban* LXXV

Berlin, Druck von Albert Damcke.